PICCOLA BIBLIOTECA FILOSOFICA

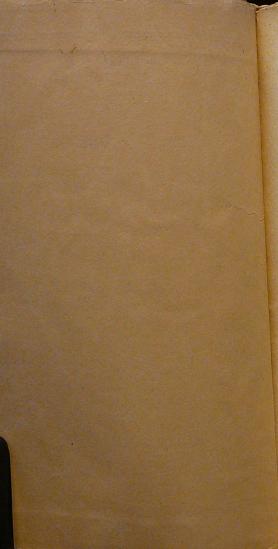
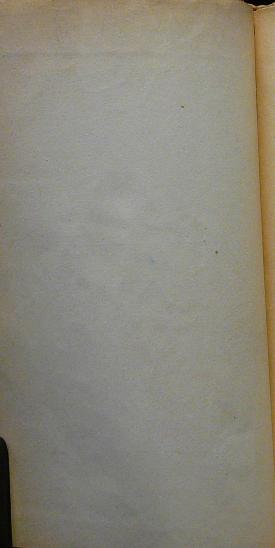
EMANUELE KANT

PRINCIPII DI ESTETICA

(ESTRATTI DALLA «CRITICA DEL GIUDIZIO»)

INTRODUZIONE E NOTE
DI
GUIDO DE RUGGIERO

SECONDA EDIZIONE

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1948

PRINCIPII DI ESTETICA

EMANUELE KANT

PRINCIPII DI ESTETICA

(ESTRATTI DALLA « CRITICA DEL GIUDIZIO »)

INTRODUZIONE E NOTE
DI
GUIDO DE RUGGIERO

SECONDA EDIZIONE

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1948

INTRODUZIONE

Vi sono due modi d'introdurci all'estetica di Kant. Il primo consiste nell'indagare come il problema estetico, già oscuramente intravvisto nella così detta fase pre-critica del pensiero kantiano emerga vivamente alla luce nella terza delle grandi Critiche, cioè nella *Critica del giudizio*, la cui composizione segue, in ordine di tempo (1790) e di svolgimento sistematico, la *Critica della ragion pura* (1781) e la *Critica della ragion pratica* (1788). Studiata da questo punto di vista, l'estetica kantiana prende figura e rilievo dal rapporto in cui è stata concepita con le Critiche precedenti: essa rappresenta uno sbalzo in avanti nello svolgimento del criticismo, perché sorpassa e unifica le conclusioni successivamente raggiunte da Kant nella dottrina della conoscenza e in quella della moralità; e, nel tempo stesso, trova, nella rigida struttura architettonica delle parti che la precedono, la sua impostazione e la sua forma schematica, che a volte ne arrestano lo slancio, a volte, contenendolo, lo rendono più efficace.

Ma v'è anche un altro modo di studiare l'estetica kantiana, svincolandola per quanto è possibile dalle altre parti del sistema critico, e prendendo come centro di

riferimento la scienza estetica, nella sua progressiva evoluzione ed organizzazione, dal secolo XVIII ai nostri giorni. Da questo punto di vista, quegli stessi problemi, che sembrano scaturire dalle forme e dagli schemi del criticismo, appaiono sotto una luce molto diversa: sono problemi già intuiti e dibattuti dal pensiero europeo del Sei e del Settecento, che nel sistema kantiano sono messi meglio a foco, e cosí palesano a un tempo il loro piú profondo valore speculativo e i loro limiti storici. Kant ci si rivela in tal modo come interprete e tramite di ampie correnti speculative, che s'inalveano nel suo sistema, senza tuttavia arrestarsi in esso. Infatti, con la nuova forza che loro conferiva quel potente lavoro di arginamento, e di concentramento, i problemi della scienza estetica hanno attraversato il secolo XIX e son giunti sino a noi, profondamente trasformati e innovati, nella loro formulazione e nelle loro soluzioni.

Ora è chiaro che un'introduzione all'estetica kantiana, la quale voglia essere pienamente adeguata al suo còmpito, debba tener conto dell'uno e dell'altro punto di vista, integrandoli a vicenda. Ma tale non è il còmpito della nostra introduzione. Noi destiniamo questa raccolta di brani della *Critica del giudizio* agli alunni delle scuole medie, la maggior parte dei quali ha notizie appena sommarie intorno a Kant, o non ne ha affatto. Non ci è lecito perciò presupporre nei nostri lettori una conoscenza della *Critica della ragion pura* e della *Critica della ragion pratica*; ma senza tale conoscenza, è impossibile presentare l'estetica kantiana nella sua precisa formulazione storica e nella posizione che essa occupa nell'economia generale del sistema. Basta aprire la *Critica del giudizio* per accorgersi che le quattro definizioni fondamentali del bello sono tracciate secondo gli schemi dell'*Analitica* della ragion pura; e, a pretendere di spiegare tutto quell'artificioso sche-

matismo, si rischia di confondere le idee al lettore poco esperto e di fargli perdere di vista il valore peculiare delle definizioni in questione.

Noi quindi ci siamo sforzati di svincolare l'estetica kantiana dal resto del sistema, con opportune semplificazioni (spesso radicali, ma non mai deformatrici) del testo, e procurando, nel comento, di valutare l'importanza dei concetti che vi sono formulati, in rapporto con gli ulteriori sviluppi dell'estetica moderna, piuttosto che con l'organizzazione del pensiero di Kant. Ma, perché questa opportunità che abbiamo voluto offrire al lettore ignaro della filosofia critica non si risolva in uno svantaggio per il lettore esperto, abbiamo creduto di dover premettere due separate note introduttive, l'una delle quali ha per scopo di determinare la posizione dell'estetica di Kant nel sistema del criticismo, l'altra d'illustrare, sia pure nel modo piú rapido e sommario, il significato storico dei problemi che in essa confluiscono. Dopo quel che s'è già detto, è superfluo quasi avvertire che la lettura della prima nota può essere tralasciata senza detrimento per la comprensione di tutto ciò che segue.

Nello svolgimento del criticismo, la *Critica del giudizio* non rappresenta una terza tappa già predisposta, al seguito delle due precedenti. Con la *Critica della ragion pura* e la *Critica della ragion pratica*, Kant poteva credere di avere completata la sua esplorazione delle forme spirituali a priori, secondo la divisione tradizionale del pensiero e della volontà, della conoscenza e dell'azione. L'idea di una terza forma è maturata lentamente nella sua mente; e quando alla fine è apparsa, ha segnato, piú che un epilogo di un lavoro già avviato, l'inizio di un nuovo avviamento.

La conoscenza e l'azione, nelle due prime Critiche,

si appropriano rispettivamente la sfera dei fenomeni e quella dei noumeni. Un sapere scientificamente valido, cioè procedente per concetti universali e necessari, è conseguibile solo nell'àmbito delle apparenze fenomeniche. Un complesso di dati sensibili ci è offerto per mezzo dei sensi esterni e del senso interno, modellato nelle forme spirituali preparate a riceverlo, lo spazio e il tempo. L'opera dell'intelletto consiste nell'unificare questi dati, secondo alcune forme a priori, che prendono il nome di categorie, e che procedono, come organiche articolazioni, dal centro unitario e sintetico della coscienza. Fuori di questo rapporto con la materia sensibile, un pensiero che pretenda di trarre da sé un contenuto di conoscenze annaspa nel vuoto. Certamente, al di là delle apparenze v'è qualcosa di nascosto da cui esse procedono: infatti, se i dati sensibili dipendono da noi, quanto alla forma che assumono nella conoscenza, son indipendenti da noi, quanto alla loro fonte e al fatto stesso del loro apparire. Ma l'indagine del *quid* da cui le apparenze scaturiscono è impossibile, perché tutto ciò che viene in contatto con noi e che dà materia alla nostra indagine, non è che fenomeno, il quale vela, piú che non sveli, il fondo nascosto da cui promana. Le conclusioni della *Critica della ragion pura* sono pertanto in parte positive, in parte negative: positive per ciò che concerne la conoscenza della natura come un contesto ordinato di apparenze fenomeniche; negative in rapporto alle maggiori pretese del pensiero, di conoscere i noumeni, cioè la realtà in sé delle cose.

La *Critica della ragion pratica* si fonda su queste conclusioni, ma per una via mediata e alquanto tortuosa le oltrepassa. Se noi non possiamo validamente conoscere altro che i fenomeni, ogni notizia sulla nostra intima essenza ci è preclusa. Noi siamo in presenza dei nostri stati di coscienza, che si svolgono nella forma

e secondo la legge del tempo; ma ignoriamo se al di là di essi v'è un'anima, e se quest'anima è libera e responsabile dei suoi atti. Tuttavia, tale conoscenza fenomenica di noi stessi è incapace di fondare la nostra attività morale e di giustificarne il valore. Infatti, quel che di noi si manifesta nella forma del tempo è soggetto alla categoria di causalità, che pareggia la nostra azione a quella di un qualunque agente naturale. Ma, se tutto ciò che facciamo procede secondo leggi necessarie, il sentimento intimo della nostra libertà sembra sconfessato, e con esso vien meno ogni responsabilità dei nostri atti, ogni valore o disvalore morale. Perché la moralità sia possibile, bisogna che siamo liberi, che cioè le nostre azioni procedano da noi e non siano un semplice anello di una catena causale che ci sorpassa. Ma intanto, la libertà è nel novero di quelle realtà noumeniche, la cui conoscenza ci è preclusa.

V'è qui un contrasto profondo di esigenze tra le facoltà conoscitive e le facoltà pratiche, che la seconda Critica kantiana affronta e risolve in modo molto originale. La contradizione sarebbe insanabile se la libertà umana fosse, sotto lo stesso punto di vista, negata e affermata dalla ragione teoretica e dalla ragione pratica. Ma in realtà, la prima Critica non dichiara la libertà impossibile o insussistente; essa la proclama soltanto inconoscibile, in quanto non appartiene all'ordine dei fenomeni; ma nel tempo stesso lascia intravvedere che è almeno possibile, perché un mondo di apparenze deve pur promanare da qualcosa, che non è apparenza a sua volta. D'altra parte, la moralità non esige che noi ci conosciamo come esseri dotati di libertà, perché essa comanda e non indaga teoreticamente. A fondare il nostro comportamento morale basta soltanto l'intima persuasione che siamo liberi, cioè che possiamo rivendicare la paternità dei nostri atti. Mancando così una

formale contradizione tra le due esigenze, una via di uscita e di conciliazione può essere trovata. Essa sta nel riconoscere che la libertà sia un postulato pratico della ragione, cioè un principio che, teoreticamente, non siamo in grado di conoscere e di formulare, ma che praticamente dobbiamo ammettere, perché è la condizione indispensabile a priori della nostra vita morale. E poiché la libertà appartiene al mondo noumenico, ciò vuol dire che nell'esperienza pratica noi ci comportiamo come noumeni ed entriamo nel mondo delle cose in sé, che da un punto di vista teoretico ci è precluso. Questo non toglie che i nostri atti, quando sono esternati, siano soggetti alla legge del tempo e della causalità naturale: i due piani, fenomenico e noumenico, non interferiscono, ma sono distinti l'uno dall'altro, in modo che la stessa azione la quale, fenomenicamente, appartiene al novero delle apparenze naturali, nella sua interna fonte, invece, dipende da un principio di ordine superiore. Cosí le conclusioni della *Critica della ragion pratica* sorpassano, senza contraddire o smentire, quelle della *Critica della ragion pura*, e aprono all'azione, se non al pensiero, un mondo retto da pure leggi spirituali, che racchiude e almeno parzialmente rivela il segreto della realtà noumenica.

In questo punto s'inserisce il tema della *Critica del giudizio*. Ad aggiungere una terza Critica alle due precedenti, Kant era portato da due ordini convergenti di considerazioni. Da una parte, egli notava un *hiatus* profondo tra i due regni, fenomenico e noumenico, che ripugnava al suo sentimento unitario delle cose. Si riproduceva, sotto nomi diversi, l'antico dualismo che aveva tanto travagliato la mente di Platone e dei platonici; e dallo stesso dualismo risorgeva l'eterno bisogno di gettare un ponte sull'abisso, per ricongiungere il già diviso. E un fondamento a quest'opera di riunione do-

veva pur esservi, perché i fenomeni e i noumeni, per quanto separati, erano sempre in un rapporto di dipendenza gli uni dagli altri, e perché la rivelazione, anche parziale, della spirituale natura dei noumeni non poteva non riflettere una certa luce sul significato e sul corso del mondo fenomenico.

D'altra parte, nella sua esplorazione delle forme o delle facoltà fondamentali dello spirito umano, Kant si era già di buon'ora trovato di fronte, oltre che al pensiero e alla volontà, anche a un terzo principio, il sentimento, la cui natura aveva cominciato a formare oggetto di studi e di ricerche tra i filosofi del Sei e del Settecento. Egli aveva a lungo negato diritto di cittadinanza a questa forma, che gli sembrava troppo ibrida ed empirica, quindi incapace di essere ricondotta, come le altre due, a fondamenti a priori. Ma alla fine egli scoprí che v'è una regione della vita spirituale in cui la materia grezza e torbida del sentimento appare trasfigurata ed epurata: è la regione della bellezza estetica. A differenza dei giudizi logici o scientifici, nei quali la mente si volge a oggettivare le proprie rappresentazioni, cioè a determinare concettualmente la natura degli oggetti che corrispondono ad esse, i giudizi estetici valutano le rappresentazioni stesse in rapporto coi sentimenti soggettivi che esse suscitano in noi. Noi diciamo bella una cosa che ci piace nel giudizio estetico; e la presenza di questa attività giudicante opera nel contenuto sentimentale del piacere una discriminazione, in virtú della quale viene eliminato tutto ciò che repugna alla natura contemplativa del giudizio, e resta solo il sentimento puro e idealizzato che vi si armonizza. Cosí non ogni piacere, che una rappresentazione o un'immagine può suscitare, ha un valore estetico; ma solo quel piacere che non è legato a mere eccitazioni sensibili né ad interessi pratici, né a valutazioni concettuali degli

oggetti; e che quindi è disinteressato, comunicabile a tutti, cioè universale, non dipendente da condizioni contingenti del soggetto, cioè necessario.

Con questa idealizzazione che si compie nel giudizio estetico, il sentimento acquista diritto di cittadinanza nella Critica kantiana, e propriamente forma l'oggetto della terza Critica, quella del giudizio, che si colloca a seguito delle due precedenti, in un ordine non statico, ma progressivo. Infatti, come la seconda Critica ci trasferiva dal mondo dei fenomeni in quello dei noumeni, lasciando tuttavia sussistere una distanza incolmabile tra l'uno e l'altro, cosí la terza Critica inizia un'opera di ricollegamento dei due mondi separati. Essa muove dalle rappresentazioni, dalle immagini, cioè da cose aventi la natura dei fenomeni; ma svela in esse un valore di ordine piú alto, la bellezza, che c'introduce nella realtà noumenica. E mentre nella seconda Critica questa realtà era soltanto postulata per le esigenze della moralità, qui essa comincia ad essere intravvista nella sua vera luce ed essenza spirituale. Solo che, essendo già circoscritto ai fenomeni il dominio della conoscenza valida, il giudizio estetico che c'introduce nel regno dei noumeni vien privato di un vero valore conoscitivo, e resta librato in una specie di limbo filosofico, che ne rende alquanto malcerta e indeterminata la natura.

Uno dei caratteri del giudizio estetico, che meglio ne contrassegna la meta già segnalata, è quello che concerne l'indirizzo teleologico di esso. Nel giudicar bella la natura, noi le attribuiamo una finalità armonica, come se essa fosse stata intenzionalmente predisposta da una mente creatrice verso la realizzazione della bellezza, cioè verso un valore spirituale che ha in noi il proprio centro o il proprio vertice. Ma il giudizio teleologico a sua volta si biforca: attribuire alla natura una

finalità determinata non si può senza giudicarla concettualmente, e quindi senza uscire dall'àmbito del puro giudizio estetico, che prescinde da ogni concetto. Quest'ultimo potrà pertanto concernere soltanto dei fini non determinati per via concettuale, cioè privi di una esplicita intenzionalità. Ecco che cosí il giudizio si biforca, in un giudizio strettamente teleologico, che indaga l'interno ordine dei prodotti della natura, in quanto realizzano un intenzionale disegno; e in un giudizio estetico, che prescinde da questa esplicita intenzionalità e considera solo formalmente l'armonia della natura, per quel che soggettivamente si rivela dal consenso armonico delle facoltà spirituali di colui che la contempla esteticamente. L'uno e l'altro giudizio tuttavia hanno in comune un orientamento finalistico, in virtú del quale la natura è interpretata in termini spirituali, come realizzazione consapevole o inconsapevole di un disegno il cui modello è in noi. Cosí la terza Critica apre la via a una concezione unitaria e spiritualistica del mondo.

Se ora prescindiamo dal contesto delle Critiche kantiane e studiamo il pensiero estetico del nostro autore in rapporto con lo svolgimento dell'estetica moderna, esso ci appare in una luce alquanto diversa.

Le origini di una scienza estetica degna di questo nome non risalgono al di là del secolo XVIII. Certamente non sono mancate, nell'antichità e nel medio evo, riflessioni, spesso profonde, sulla bellezza e sull'arte bella; ma esse, o erano sporadiche, o si aggruppavano intorno a centri e ad interessi diversi da quello propriamente estetico. Come ha mostrato il Croce, che oggi è non soltanto il maggior teorico, ma anche il maggiore storico di questa disciplina, l'estetica nasce dal nuovo spirito umanistico e mondano che informa di sé la filosofia moderna dai suoi esordi. Finché vi-

geva una concezione teologica o una concezione naturalistica del mondo, non si potevano fare se non considerazioni astratte e poco concludenti sulla bellezza, considerandola come un riflesso della perfezione divina o come una proprietà inerente alle cose naturali e indipendente da noi. Questi atteggiamenti dello spirito umano di fronte alla bellezza possono caratterizzarsi come «oggettivistici», nel senso che ripongono in una natura oggettiva, ideale o fisica, le qualità costitutive del bello. E da essi noi ci lasciamo, al principio, facilmente persuadere: cosí, anche nel comune linguaggio, parliamo di cose belle (un panorama, un tramonto, un uomo, ecc.) e facciamo perfino di questa bellezza oggettiva della natura la misura e la norma delle nostre produzioni artistiche. Noi siamo portati, cosí, a dimenticare che nel bel panorama, nel bel tramonto, siamo presenti noi stessi, col nostro stato d'animo, con le nostre emozioni che danno vita alle cose, con la nostra fantasia che fonde in un'immagine armonica i dati sensibili, attraverso i quali il mondo esterno ci si palesa. Ma, non appena cerchiamo di eliminare consapevolmente questo nostro concorso nella produzione della bellezza, e di fissarla per mezzo di elementi puramente oggettivi, la vediamo sfumare nel vuoto. Un bel paesaggio, un bel fiore, un bell'uomo, considerati per sé, si scompongono in un complesso di linee, di volumi, di colori, che singolarmente non sono né belli né brutti. E neppure vi sono regole oggettive in virtú delle quali il concorso di quegli elementi risulti bello, o in mancanza delle quali risulti brutto. Tant'è vero che lo stesso oggetto, guardato da noi in condizioni d'animo diverse, ci appare bello, o ci lascia indifferenti, e che, se anche esso sembra realizzare presunte condizioni oggettive di bellezza, può essere giudicato inespressivo e senz'anima, cioè brutto. Tutti i tentativi che sono stati fatti nei se-

coli per determinare la bellezza assoluta di certe linee, di certi colori, di certi suoni, di certi accordi, sono falliti miseramente: il bello non è una proprietà delle cose, ma è un valore spirituale, che pertanto non è concepibile fuori dello spirito da cui si origina.

Ecco perché la fecondazione di una scienza estetica non poteva avvenire che nel solco aperto dal soggettivismo della filosofia moderna. Fallita infatti la ricerca delle condizioni oggettive della bellezza, si trattava di spostare l'indagine sulle condizioni soggettive, cioè sulla natura dell'anima umana in cui il bello trova la sua sede piú appropriata. In questo nuovo avviamento noi troviamo, nel corso del secolo XVIII, tre grandi opere filosofiche, che gettano le fondamenta dell'estetica. La prima è la *Scienza nuova* di G. B. Vico (1725, 1730), che scopre una regione dello spirito, la fantasia, come fonte della produzione artistica, e distingue la conoscenza fantastica, procedente per immagini, dalla conoscenza logica o scientifica, procedente per concetti. L'una, essendo elementare e irriflessa, precorre idealmente (e storicamente) l'altra, che richiede riflessione e ragionamento; ed anzi v'è tra loro opposizione puntuale, perché, dov'è piú fervida la fantasia, ivi la ragione è piú debole (come si osserva nei fanciulli), e viceversa, lo spiegarsi della ragione (nell'età adulta dell'individuo e dell'umanità) implica un'attenuazione progressiva della vita fantastica. La seconda opera è l'*Aesthetica* del Baumgarten (1750-58), che ha dato il nome alla nostra disciplina, traendolo da un termine greco che significa « sensazione », e volendo con esso significare il carattere sensibile dell'arte. Ma non ogni conoscenza dei sensi ha questo valore, bensí quella che il Baumgarten chiama « *oratio sensitiva perfecta* », dove l'elemento sensibile è affinato ed epurato, cioè portato ad una chiarezza intuitiva, che lo rende autonomo, sia di fronte allo stadio

piú basso della conoscenza sensibile, oscura e torbida, sia di fronte allo stadio piú alto della conoscenza logica, distinta e articolata nei suoi nessi.

Prima di passare alla terza delle grandi opere testé menzionate, giova porre in rilievo alcuni caratteri che le due prime, benché affatto indipendenti l'una dall'altra nella loro composizione, hanno in comune. Innanzi tutto, si osserva un completo capovolgimento rispetto all'antica posizione oggettivistica del problema del bello. Finché la bellezza era considerata come una proprietà oggettiva delle cose, era inevitabile che il cosí detto bello di natura occupasse il primo posto nell'interesse estetico, e che il bello d'arte fosse ritenuto un'imitazione o una immagine di esso. Invece, col nuovo soggettivismo, il bello d'arte, come quello che scaturisce immediatamente dalla fonte spirituale della bellezza, passa al primo piano, e il bello di natura si accinge, almeno potenzialmente, a diventare una forma o un momento del bello d'arte. Cosí l'estetica acquista il carattere di una scienza dell'arte, piuttosto che dell'astratta bellezza; e intorno al nuovo centro verranno col tempo a gravitare tutti i suoi interessi e i suoi valori.

Si osserva inoltre, nelle opere del Vico e del Baumgarten, lo stesso deciso orientamento verso una concezione dei valori estetici come pertinenti alla sfera teoretica dello spirito umano: l'arte bella è una forma di contemplazione, di conoscenza; non è un'azione pratica, anche se la sua estrinsecazione piú appariscente (ma piú superficiale) ha il carattere di un'azione. E, tra le varie forme di conoscenza in cui si gradua la vita teoretica dello spirito, dalla mera sensazione al sapere scientifico o filosofico, i due ricordati fondatori dell'estetica attribuiscono alla conoscenza artistica una posizione intermedia: piú alta della brutta sensazione, piú bassa della scienza. Di fronte ai dati immediati della sensibilità,

l'arte infatti rappresenta uno stadio piú progredito di purificazione e d'idealizzazione; ma di fronte alla complessità e all'elaborazione concettuale del sapere scientifico, essa è qualcosa di piú semplice ed ingenuo, che ha i propri confini al di qua della distinzione del vero e del falso, del reale e dell'irreale, e nella vita dello spirito simboleggia l'età della fanciullezza, che si compiace di tessere le immagini della fantasia, senza ancora vagliarle con la logica e col raziocinio.

Se ora passiamo alla terza delle grandi opere di estetica che hanno visto la luce nel secolo XVIII, cioè alla *Critica del giudizio* di Kant, può sembrare al primo sguardo che essa segni un regresso sulle due precedenti. La delimitazione di una regione estetica dello spirito, che il Vico e il Baumgarten avevano già tracciata, si fa piú imprecisa: per il fatto stesso che l'inventario delle facoltà o delle forme spirituali sembrava a Kant compiuto con le due prime Critiche, l'estetica non ha, per cosí dire, un proprio territorio da rivendicare, e perciò si stratifica in una zona intermedia e quasi di ripiego, tra il sentimento e la facoltà teoretica, tra la sensibilità e l'intelletto. Inolre, l'arte non è per Kant al primo piano dell'interesse estetico: egli muove dal bello di natura, nella sua apparente oggettività, e considera l'arte come una produzione subordinata e dipendente.

Ma, se non ci arrestiamo innanzi a queste apparenze di regresso, non tardiamo ad accorgerci che il pensiero kantiano, ancora incerto nella sua esplorazione estensiva del dominio dell'estetica, ha una rara forza di penetrazione nello scavare in profondità. E in effetti, benché anteponga il bello di natura alle produzioni dell'arte, Kant ha contribuito piú di ogni altro cultore di estetica a scalzare il vecchio oggettivismo, mostrando che lo stesso bello di natura non può definirsi se non in

termini soggettivi, mediante le impressioni di piacere che gli oggetti contemplati producono in noi. Ma egli non si è limitato a questo generico soggettivismo, ed ha voluto indagare piú a fondo, per individuarlo e circoscriverlo. Le sue definizioni del bello, che leggeremo nella 1ª sezione del presente volumetto, sono momenti progressivi e connessi di quest'opera di determinazione della peculiare natura del piacere estetico. Definendo il bello come ciò che piace senza interesse, Kant rimuove tutte le interpretazioni edonistiche ed utilitarie del piacere estetico. Il bello non è il piacevole, che sollecita e attrae i sensi, né l'utile che soddisfa un bisogno pratico: esso implica un disinteresse, un distacco dall'esistenza reale della cosa rappresentata, che ne rende il godimento puro e sereno. Nella seconda definizione del bello come oggetto di un piacere universale, ma senza concetto, egli da una parte ribadisce la sua critica dell'edonismo, che fa del piacere qualcosa di variabile e di contingente, e in contrasto con esso eleva il piacere estetico a un valore, soggettivo sí, ma comune a tutti i soggetti; dall'altra impedisce ogni sconfinamento dell'intellettualismo nel dominio estetico, mostrando che l'universalità di quel piacere non implica una riflessione, un concetto, ma è l'universalità del sentimento, per il fatto stesso che questo è distaccato dalle contingenze e dagli interessi meramente individuali. E cosí via via, nelle altre definizioni che impareremo a conoscere nel testo, il piacere che ha per oggetto il bello prende figura e rilievo, nello stesso tempo approfondendosi e distinguendosi da ciò che gli è estraneo.

Nel loro insieme, queste definizioni possono compendiarsi in una sola: bello è ciò che piace nel giudizio di gusto, dove il termine «piacere» esprime il genere prossimo e «giudizio di gusto» la differenza specifica del definiendo. Il piacere infatti appartiene alla vita del

sentimento; e la sua presenza nella definizione significa che l'oggetto, per essere giudicato bello, dev'essere riferito alla nostra soggettività. Ma non ogni sentimento di piacere ha valore estetico, cioè vale a individuare la bellezza; bensí quello soltanto che è affinato ed epurato col passare attraverso l'attività discriminante del giudizio, che lo libera dalle scorie del piacevole, dell'utile, ecc. Tuttavia, bisogna aggiungere che il giudizio di gusto ha una natura peculiare, ben diversa dal giudizio logico. Quest'ultimo procede per analisi concettuali, cioè mediante ragionamento e discorso; il giudizio di gusto, invece, pur movendo da una facoltà teoretica, contemplativa, è «senza discorso», perché la sua materia è un sentimento, cioè un moto immediato dell'anima. In questa sintesi di sentimento e di gusto confluiscono due filoni di pensiero che erano scaturiti dalla riflessione filosofica dei secoli XVII e XVIII.

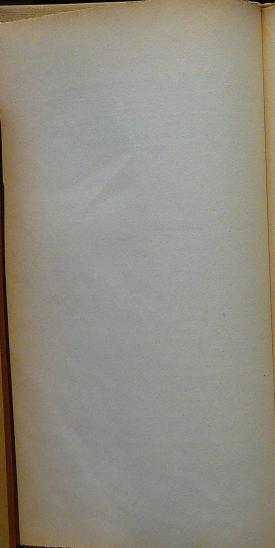
Dal bello, Kant, nella scìa di una tradizione che risale fino all'antichità classica, distingue il sublime, il cui esame sarà oggetto della seconda sezione del presente libro. Avremo allora occasione di osservare che quella distinzione è priva di ogni consistenza scientifica, perché il bello e il sublime sono mere gradazioni empiriche, non determinabili rigorosamente, di una natura qualitativamente identica. Tuttavia, le considerazioni di Kant sul sublime ci appariranno non meno importanti, per la ragione che, nella forma di un problema mal posto, vedremo agitarsi in esse un'esigenza giusta. Se nel bello Kant vede espresso uno stato di equilibrio delle facoltà dell'anima, e quindi un senso di serenità e quasi di gioco; nel sublime invece egli vede uno squilibrio profondo, cioè una depressione dell'anima di fronte a un' impressione soverchiante, seguita però dal riacquisto della padronanza e del dominio di sé da parte della coscienza, perché quel che ci soverchia come es-

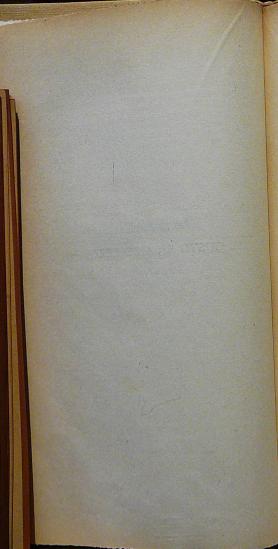
seri sensibili eccita in noi il senso di una superiorità di ordine diverso, come persone morali. Ora, questa riscossa dello spirito, che Kant crede una prerogativa del sublime, appartiene all'attività estetica in genere, dove sempre si dà un trionfo e un rasserenamento spirituale sopra un informe contenuto passionale. Solo che Kant, avendo circoscritto l'estetica all'esperienza del bello, crede di dover uscire dal dominio di essa e di dover fare appello al sentimento morale per ottenere questo risultato; e invece l'estetica post-kantiana, unificando il bello e il sublime, attribuirà alla stessa attività artistica siffatta funzione purificatrice o catartica.

Nella terza sezione, infine, sono raccolte le piú importanti riflessioni di Kant sulle arti belle. Esse non hanno ancora, nell'economia del sistema, quella posizione centrale che avranno nell'estetica post-kantiana, perché al bello d'arte è preposto, a guisa di modello, un bello di natura, che ne attenua l'originalità creativa.

Però un grande progresso di fronte al vecchio oggettivismo si può notare in ciò, che mentre quest'ultimo tendeva a ridurre l'arte a un'imitazione intenzionale e quasi calligrafica di una bellezza oggettiva, Kant invece la fa scaturire da una facoltà ingenita dello spirito, che egli chiama genio, e che, come prodotto della natura, contiene già in sé l'ideale modello a cui l'opera artistica si conforma. L'artista dunque non copia la natura, ma la trae dal proprio fondo; l'originalità della sua opera, se ancora non ha un esplicito riconoscimento, è almeno implicita in questa assunzione del genio a forza produttrice dell'arte.

Se ci poniamo da questo punto di vista nel leggere le considerazioni di Kant sul bello dell'arte, esse si fondono molto piú intimamente di quanto si potrebbe al principio supporre, con quelle sul bello di natura. Tra arte e natura corrono in realtà, nell'estetica kantiana, scambi

fecondi: infatti da una parte, l'arte, per essere bella, deve avere la spontaneità della natura, perché il minimo sforzo che vi si riveli ne turba l'effetto; dall'altra la natura deve apparire intenzionale come un'opera dell'arte umana. Vi sono qui dei presentimenti profondi dell'unità delle due forme di bellezza, che sarà poi conquistata dall'estetica contemporanea.

PARTE PRIMA

IL GUSTO E LA BELLEZZA

1. - Natura del giudizio di gusto.

Per discernere se una cosa è bella o no, noi non riferiamo la rappresentazione all'oggetto mediante l'intelletto, come se si trattasse di una conoscenza, ma la riferiamo, mediante l'immaginazione (unita forse con l'intelletto), al soggetto e al sentimento di piacere e di dispiacere che questo prova. Il giudizio di gusto non è pertanto un giudizio conoscitivo, logico, ma estetico: tale cioè, che il suo fondamento non può essere che soggettivo. Ma ogni rapporto delle rappresentazioni, e anche delle sensazioni, può essere oggettivo, e allora esso esprime la realtà di una rappresentazione empirica; tale invece non è il rapporto col sentimento del piacere o del dispiacere, con cui non vien designato nulla di oggettivo, ma che esprime soltanto il sentimento di sé che prova il soggetto, in quanto una rappresentazione lo colpisce.

1. - Per giudizio in generale Kant intende l'atto mentale con cui a una rappresentazione (idea, immagine), posta come soggetto, si attribuisce un certo predicato. Qui egli distingue due specie di giudizi: logici ed estetici. Nei primi, l'intelletto riferisce alla rappresentazione delle note oggettive, cioè si volge ad accertare se l'oggetto di essa esiste, e in qual modo, e in quali rapporti con altri oggetti. In tal modo la rappresentazione vien come distaccata dalla personalità di colui che giudica, dalle sue immaginazioni e dai suoi sentimenti, ed entra nel novero delle realtà oggettive. Nei giudizi di gusto, o estetici, invece, si prescinde dalla realtà degli oggetti, e la rappresentazione è messa in rapporto col sentimento soggettivo di piacere o dolore del

giudicante. Perciò Kant soggiunge che questi ultimi non sono conoscitivi, nel senso che non ci danno conoscenze oggettive della realtà; e, poiché all'intelletto egli conferisce la funzione di procurarci queste conoscenze, è naturale che debba attribuire a una facoltà diversa il compito di collegare, nei giudizi di gusto, una data rappresentazione coi sentimenti del piacere e dispiacere. Questa facoltà è per lui l'immaginazione; e in forma alquanto dubitativa, egli aggiunge che con essa coopera anche l'intelletto. Il concorso della funzione intellettiva si spiega, per l'impossibilità di concepire un giudizio a cui l'intelletto sia del tutto estraneo; in seguito poi si vedrà qual è il rapporto dell'immaginazione con l'intelletto nei giudizi di gusto.

Un altro punto è degno di nota nel testo kantiano. Il giudizio di gusto è quello che intende discernere se una cosa (o meglio una rappresentazione o immagine d'una cosa) è bella oppur no. E, poiché esso, come s'è detto, non è oggettivo, è lecito già inferire che la bellezza non sia una nota o un complesso di note oggettive, ma esista solo in rapporto col nostro sentimento soggettivo. Bello è ciò che piace. Ma, naturalmente, non ogni piacere vale a porre in essere la bellezza: bisognerà circoscrivere una specie peculiare di piacere estetico; e sarà questo il compito che Kant si sforzerà di assolvere nei numeri seguenti.

2. - Esempio.

Rappresentarsi coi proprii mezzi conoscitivi (in un modo chiaro o confuso che sia) un edifizio regolare e appropriato al suo fine è qualcosa di ben diverso dall'aver coscienza di quella rappresentazione con un senso di godimento. Qui la rappresentazione vien totalmente riferita al soggetto, anzi al sentimento vitale di esso, che si esprime coi nomi del piacere e del dolore: ciò che costituisce una facoltà peculiare di distinguere e di giudicare, che non conferisce nulla alla conoscenza oggettiva, ma si limita a porre la rappresentazione data di fronte alla facoltà rappresentativa nel suo complesso, di cui l'animo ha coscienza nel sentimento del proprio stato. Le rappresentazioni date in un giudizio possono magari essere estetiche; ma il giudizio che se ne trae

è logico, quando esse sono, nel giudizio, riferite a un oggetto. E viceversa, le rappresentazioni date potrebbero essere anche razionali; ma, se in un giudizio fossero riferite unicamente al sentimento soggettivo, esse sarebbero sempre estetiche.

2. - Io ho l'idea (l'immagine, la rappresentazione: termini equivalenti) di un edifizio. Se mi chiedo che cosa corrisponda di oggettivo a questa idea, e in qual modo quell'oggetto sia appropriato alla sua destinazione, sono sulla via del giudizio logico. Se invece mi chiedo: è bello l'edifizio? o, in altri termini, mi piace?, sono sulla via del giudizio estetico. In questo secondo caso, io prescindo del tutto dall'esistenza reale della cosa: mi basta un edifizio disegnato sulla carta, o anche soltanto immaginato, per provocare un giudizio di gusto. L'essenziale è che io riferisca l'immagine al mio stato d'animo, cioè al complesso delle mie facoltà rappresentative ed emotive. È da notare però, che non basta la presenza di note emotive o di note razionali, per caratterizzare, rispettivamente, il giudizio estetico e il giudizio logico. Io posso gustare esteticamente la linea architettonica di un edifizio; ma, se quel che m'importa è l'oggetto, nella realtà della sua esistenza e della sua destinazione, il mio giudizio è sempre logico. E viceversa, l'architetto che ne ha fatto il disegno con tutte le regole (razionali) della sua arte, quando alla fine contempla il progetto con occhi di artista, per vedere se gli piaccia, enuncia un giudizio estetico. Quel che insomma conta per distinguere le due specie di giudizi non è la natura degl'ingredienti, estetici o razionali, ma l'atto del riferirli, quali che essi siano, alla realtà oggettiva o al sentimento soggettivo.

3. - Il bello è quel che piace senza interesse, cioè ch'è indifferente all'esistenza empirica dell'oggetto.

È detto interesse il piacere che noi colleghiamo con l'idea dell'esistenza di un oggetto. Un tale piacere è perciò sempre in rapporto con la facoltà di desiderare, o come fondamento di essa, o come connessa con quel fondamento. Invece, quando si chiede se una cosa è

bella, non si tratta di sapere se a noi o a chiunque altro interessi o possa comunque interessare l'esistenza della cosa; ma soltanto come la giudichiamo nella pura contemplazione. Se uno mi chiede, se io trovo bello il palazzo che vedo innanzi a me, io posso bene rispondere che non amo cose di tal fatta, destinate solo a suscitare stupore, o, come quel *Sachem* [capo di tribù] irocchese, che a Parigi non trovava nulla di meglio delle osterie; e magari posso anche deplorare, da buon seguace di Rousseau, la vanità dei grandi che spremono il sudore del popolo per cose tanto superflue. Tutto questo mi si può concedere e passar per buono; però la mia risposta non si attiene alla domanda. Ciò che mi si chiede è soltanto se la pura rappresentazione dell'oggetto mi procuri piacere, qualunque sia la mia considerazione intorno all'esistenza dell'oggetto rappresentato. Si vede facilmente che dai riflessi soggettivi della rappresentazione e non dai miei rapporti con l'esistenza dell'oggetto di essa, deriva che si possa dire se la cosa è bella e provare se io ho del gusto. Ognuno deve convenire che un giudizio sulla bellezza, in cui si mescola anche il minimo interesse, è molto parziale, e quindi non è mai un puro giudizio di gusto. L'esistenza della cosa non deve essere affatto in quistione, ma, per questo riguardo, dev'essere del tutto indifferente, perchè si possa far da giudice in tema di gusto.

Noi non potremmo dare spiegazione migliore di questa proposizione, che è di massima importanza, che contrapponendo al puro e disinteressato piacere nel giudizio di gusto, quello che è legato con un interesse; specialmente se potessimo esser certi che non vi sono altre specie d'interesse, all'infuori di quelle che ora illustreremo.

3. - Da questo numero in poi, Kant si propone il problema d'individuare il piacere estetico, distinguendolo da ogni altro

specie di piacere. Egli enuncia successivamente quattro note distintive, e di ciascuna di esse dà una giustificazione appropriata. E, poiché il bello è da lui considerato in funzione del piacere, si spiega che a ogni determinazione del piacere estetico corrisponda una definizione della bellezza, e che la bellezza, nella sua totalità, derivi dal concorso delle quattro definizioni.

In questo numero viene enunciata ed illustrata la prima nota determinante. S'è detto, in linea generale, che il piacere è un sentimento soggettivo, e che pertanto il giudizio con cui si dichiara che una cosa piace è soggettivo anch'esso (non oggettivo, nel senso che non conferisce alla conoscenza dell'oggetto). Ma c'è piacere e piacere. L'uno, pur essendo soggettivo, è legato all'esistenza dell'oggetto, ed è quello che noi chiamiamo interesse. Ogni interesse, soggiunge Kant, è in rapporto con la nostra facoltà di desiderare: col quale nome egli designa l'attività pratica in genere, che, nella sua espressione piú riflessiva e cosciente, prende il nome di volontà. Noi desideriamo quel che c'interessa; vogliamo acquistarlo e conservarlo; e in ogni caso, questo desiderio è connesso all'esistenza dell'oggetto che suscita il piacere. In contrasto con questo tipo di piacere interessato, possiamo dire che il piacere estetico, come quello che prescinde dall'esistenza dell'oggetto reale della rappresentazione, è un piacere disinteressato e puro.

Non s'insisterà mai abbastanza sul valore di questa prima nota distintiva. Io guardo un quadro, una figura umana, un paesaggio. Se nel piacere della mia contemplazione c'è una punta di desiderio, se per sussistere esso ha bisogno del possesso della cosa a cui l'immagine si riferisce, il giudizio non è estetico, o se tale si annunziava, si è deviato e corrotto. In questo numero Kant pone specialmente in evidenza uno degli aspetti di tale deviazione e corruzione: cioè la parzialità del giudizio di gusto in cui si mescoli un interesse. Infatti, poiché il desiderio dà la misura dell'interesse, e il desiderio esprime a sua volta una mancanza, lo stato di bisogno del giudicante è in ultima istanza quel che decide del suo piacere. E non c'è chi non avverta come sia variabile questo stato da individuo a individuo, ed anche nello stesso individuo; e quindi, come sia parziale un giudizio estetico fondato sopra siffatte contingenze.

Per meglio determinare il suo concetto, Kant preannuncia infine una ulteriore suddivisione della nozione d'«interesse», in modo che l'idea del piacere disinteressato della bellezza, contrapponendosi a ciascuna di quelle sottospecie, possa risultarne anche meglio individuata.

4. - Il piacevole implica un interesse per l'esistenza dell'oggetto.

Piacevole è ciò che è gradito ai sensi nella sensazione.

Sotto il nome di sensazione intendiamo una rappresentazione oggettiva dei sensi; e, per non correre il rischio di essere fraintesi, chiameremo ciò che deve restar sempre meramente soggettivo e che assolutamente non può fornire alcuna rappresentazione di un oggetto, col nome, del resto comune, di sentimento. Il colore verde dei prati appartiene alla sensazione *oggettiva*, in quanto è la percezione di un oggetto del senso; ma il piacere che esso ci arreca appartiene alla sensazione *soggettiva*, per mezzo della quale nessun oggetto vien rappresentato; in altri termini, al sentimento, nel quale l'oggetto è considerato come termine del piacere (che non è una conoscenza di esso).

Ora, che il mio giudizio sopra un oggetto, col quale io lo chiamo piacevole, esprima un interesse verso di esso, risulta già chiaro da ciò, che quel giudizio, mediante la sensazione, provoca un desiderio di oggetti simili, e per conseguenza il piacere non presuppone il semplice giudizio sull'oggetto, ma il riferimento della sua esistenza al mio stato d'animo. Perciò, del piacevole non si dice soltanto che *piace*, ma anche che *soddisfa*. Io non mi limito ad approvarlo, ma provo un'inclinazione verso di esso. E quanto piú esso mi piace, tanto meno son portato a giudicare sulla natura del suo oggetto: il che vien confermato dal fatto che coloro che piú son dediti al godimento si dispensano volentieri dal giudicare.

4. - Nei num. 4-8 Kant distingue due specie d'interesse: il piacevole e il buono, che corrispondono, rispettivamente, all'in-

teresse sensibile e a quello intellettuale; e contrappone l'uno e l'altro al piacere estetico.

a) Per determinare il concetto del *piacevole*, egli comincia col mostrare che ogni sensazione presenta due aspetti. Da un lato, essa è in rapporto con l'oggetto esterno, dall'altro con lo stato d'animo del senziente. E allo scopo di evitar confusione, anche nel nome, egli chiama *sensazione* l'aspetto oggettivo, *sentimento* l'aspetto soggettivo. Ora è chiaro che il piacevole concerna il sentimento e non la sensazione; tuttavia, il suo tratto distintivo sta in ciò, che il sentimento è connesso all'esistenza dell'oggetto (pur senza essere rivolto alla conoscenza dell'oggetto stesso, nel che si distingue dall'aspetto teoretico, e propriamente oggettivo, della sensazione). Quindi il piacevole ha una natura ibrida e non pura; e, in virtú delle considerazioni fatte nel n. 3, il suo legame con l'esistenza oggettiva pone in moto l'attività pratica, cioè l'inclinazione, il desiderio, e fa che essa non si appaghi se non col conseguimento del suo oggetto.

5. - Il buono implica un analogo interesse.

Il buono è ciò che, per mezzo della ragione, piace in virtú del suo puro concetto. Noi chiamiamo una cosa *buona a* (utile), se piace solo come mezzo; *buona in sé*, se piace per se stessa. In entrambi i casi è sempre contenuto il concetto di uno scopo, e con esso, il rapporto della ragione con la volontà (almeno possibile); per conseguenza, un piacere all'esistenza di un oggetto o d'un'azione, cioè un certo interesse. Per trovar buona una cosa, io debbo sempre sapere quale ne dev'essere l'oggetto, cioè debbo averne un concetto. Invece, per trovarla bella non ho bisogno di questo. I fiori, i disegni liberi, le linee intrecciate senza scopo che hanno il nome di fogliami, non significano niente e non dipendono da nessun concetto determinato; tuttavia piacciono.

5. - *b*) Anche il buono è, a sua modo, qualcosa che piace: però non alla sensibilità, ma alla ragione. Perché io possa chiamar buona una cosa, bisogna che io me ne formi un concetto, col quale io sia in grado di giudicare se essa corrisponde al suo

scopo (espresso appunto da quel concetto). Quando lo scopo è esterno alla cosa stessa, il buono prende il nome di utile: e l'espressione *buono a* (p. es. la ginnastica è buona alla salute) indica che il fine è esterno alla cosa, la quale assume un mero valore di mezzo. Quando invece lo scopo è intrinseco, si ha il buono in sé, o il bene morale, in cui il mezzo e il fine coincidono: p. es. se io dico «l'onestà è un bene» intendo dire che sia un bene per se stessa, e non per un'altra considerazione che la sorpassi. Ma in ogni caso, si tratti dell'utile o del bene, c'è sempre un interesse concettuale, legato all'esistenza di un oggetto e capace di spingere la volontà al conseguimento di esso. Questo interesse concettuale invece è estraneo al piacere estetico, come risulta dagli esempi riferiti nel testo.

6. - Differenza tra il piacevole e il buono.

In molti casi sembra che il piacevole sia tutt'uno col buono. Cosí si dice comunemente che ogni piacere, specialmente se durevole, è in se stesso buono: il che vuol dire che essere durevolmente piacevole ed esser buono coincidono. Però bisogna notare che questo è un erroneo scambio di parole, perché i concetti, che corrispondono ai due termini, non possono essere in alcun modo confusi. Il piacevole che, come tale, esprime soltanto il rapporto dell'oggetto col senso, per poter essere chiamato buono come oggetto del volere, deve essere senz'altro sottoposto ai principii della ragione mediante il concetto di un fine. Ma quando una cosa che mi piace io la chiamo anche buona, la considero da un punto di vista ben diverso dal piacere; perché, per dirla buona, si tratta di vedere se sia tale mediatamente o immediatamente (cioè utile o buona in sé); mentre invece nel caso del piacevole, non c'è bisogno di veder nulla, dato che il termine stesso esprime qualcosa che piace immediatamente. (La medesima cosa si può dire del bello).

6. - Può sorgere il dubbio che il piacevole e il buono, che si contrappongono egualmente, per la loro natura interessata, al piacere disinteressato del bello, coincidano. (E c'è una scuola filosofica, l'edonismo, che ha fatto per l'appunto consistere il bene nel piacere, intendendo quest'ultimo come uno stato durevole e non come un fuggevole godimento). Ma per Kant le due nozioni non vanno confuse. Il piacevole, data la sua natura sensibile, non richiede un atto di riflessione mentale, ma s'impone immediatamente, come la sensazione da cui si origina. Il buono invece (tanto il buono in sé, quanto l'utile) esige una discriminazione e una valutazione razionale. E mentre, per la sua natura interessata (cioè legata all'esistenza dell'oggetto) il piacevole tende ad avvicinarsi, come s'è visto, al buono e si allontana dal bello; invece, per il suo carattere immediato ed irriflesso, se ne distacca e rivela una certa affinità col bello, che piace anch'esso immediatamente, senza concetto.

7. - Esempio della predetta differenza.

Anche nei discorsi piú comuni si distingue il piacevole dal buono. Di una vivanda che stimola il gusto con aromi ed altri ingredienti si dice senza pensarci su che è piacevole, e nel tempo stesso si riconosce che non è buona, perché essa procura, sí, al gusto un'immediata eccitazione, ma, mediatamente, alla luce della ragione che ne vede le conseguenze, dispiace. Anche nel giudizio sulla salute si può osservare questa stessa differenza. La salute, a chi la possiede, è immediatamente piacevole (almeno in un senso negativo, cioè come assenza di ogni dolore corporeo). Ma per dire che sia buona, dev'essere giudicata dalla ragione in conformità dei suoi fini, cioè in quanto è uno stato che ci rende atti a tutte le nostre occupazioni. Infine, in rapporto alla felicità, ognuno crede che la piú grande somma (sia per quantità e sia per durata) dei piaceri della vita possa chiamarsi un vero, anzi il massimo bene. Ma anche a questo si oppone la ragione. Il pia-

cere è un godimento. Ora, se tale è soltanto la sua destinazione, sarebbe da pazzi essere scrupolosi sulla scelta dei mezzi che ce lo procurano: se bisogna aspettarlo passivamente dalla liberalità della natura, o conseguirlo attivamente con l'opera nostra. Ma la ragione non si lascerà mai persuadere che abbia un valore intrinseco l'esistenza di un uomo che vive soltanto (e a questo scopo s'affatica) *per godere*, anche se costui sia del piú grande giovamento ad altri, che condividono la stessa aspirazione, partecipando con simpatia ai loro piaceri. Solo quello ch' egli fa senza riguardo al godimento, in piena libertà e indipendentemente da ciò che la natura può procacciargli anche senza suo sforzo, conferisce alla sua esistenza, come persona, un assoluto valore; mentre la felicità, con tutta la piena dei suoi piaceri, è ben lungi dall'essere un bene incondizionato.

7. - L' immediatezza del piacevole si rivela chiaramente dall'esempio dato da Kant: io non ho bisogno di riflettere e di ragionare per trovar gradevole una vivanda. Ma se voglio giudicare se è buona alla mia salute (utile) debbo formarmi un concetto di quel che sia la sanità fisica, e cioè lo scopo che mi propongo di raggiungere, e debbo poi indagare se quel cibo è un mezzo appropriato. Potranno rispondere gli edonisti che non il singolo piacere s' identifica col bene, ma la somma (per quantità e per durata) di tutti i piaceri, a cui si dà il nome di felicità. Ma anche questa identificazione non regge. Una somma di piaceri non muta la natura dei singoli piaceri che la compongono: e noi sappiamo che questa consiste in un godimento immediato e irriflessivo. Pertanto, riponendo il vero bene nella felicità, l'uomo dovrebbe accogliere indiscriminatamente qualunque piacere. Ma la ragione, di cui egli è dotato, non si lascerà mai convincere che questo sia un fine degno della natura umana, anche se l'uomo non si limita a godere egoisticamente, ma cerchi di favorire con simpatia il godimento altrui. Innanzi alla ragione, ha valore di bene solo ciò che si compie volontariamente, in vista del fine della dignità e dell'autonomia della persona umana.

8. - Accordo tra il piacevole e il buono e loro contrasto col bello.

Ma, a parte tutte queste differenze tra il piacevole e il buono, essi tuttavia s'accordano in ciò, che l'uno e l'altro son sempre legati con un interesse al loro oggetto — non solo il piacevole e il buono mediato (l'utile) che è mezzo a un qualunque piacere, ma anche quel ch'è buono assolutamente e sotto ogni riguardo, vale a dire il moralmente buono, che porta con sé il massimo interesse.

Il piacevole e il buono si riferiscono ambedue alla facoltà di desiderare e producono, l'uno un piacere patologicamente condizionato (mediante stimoli), l'altro un puro piacere pratico che, nei due casi, è determinato non soltanto dalla rappresentazione dell'oggetto, ma anche dal rapporto tra quella del soggetto e l'esistenza dell'oggetto. Non è soltanto l'oggetto, ma anche la sua esistenza ciò che piace. Al contrario, il giudizio di gusto è puramente *contemplativo*, cioè è un giudizio che, indifferente riguardo all'esistenza di un oggetto, trae il suo carattere dal sentimento di piacere e di dispiacere.

Il piacevole, il bello, il buono esprimono pertanto tre diversi rapporti delle rappresentazioni verso il sentimento di piacere e di dispiacere, che determinano distinzioni corrispondenti tra gli oggetti o i modi di rappresentarli. Ed anche le espressioni appropriate, con cui si designa per ciascuno di essi il proprio compiacimento, non sono della stessa specie. Ognuno chiama piacevole ciò che lo *soddisfa*; bello ciò che gli *piace* semplicemente, buono ciò che *apprezza*, che *approva*, cioè che ha per lui un valore oggettivo. Il piacevole vale anche per gli animali irragionevoli; il bello solo per gli uomini; in quanto animali anch'essi, ma ragio-

nevoli, e non in quanto puri esseri razionali (per esempio spiriti); il buono vale per esseri razionali in genere. Si può dire che tra queste tre specie di piacere, solo quella del gusto per la bellezza è un piacere disinteressato e libero, perché nessun interesse, né del senso, né della ragione, costringe l'assenso.

8. - Restano così fissati i tratti differenziali delle tre nozioni tolte in esame: il piacevole, il buono e il bello. Il piacevole e il buono, pur distinguendosi fra loro, si oppongono egualmente al bello, perché sono legati con un interesse all'esistenza del loro oggetto, mentre il bello è un piacere disinteressato. Da questa prima opposizione ne scaturisce una seconda: appunto perché così interessati, il piacevole e il buono spingono l'attività pratica al conseguimento dell'oggetto stesso. La spinta è diversa nei due casi. Per il piacevole, l'impulso pratico è suscitato da stimoli sensibili; quindi, del piacere che ne risulta, Kant dice che esso è condizionato patologicamente (nel significato etimologico della parola, cioè *passionalmente*, con un impulso immediato e irriflessivo). Invece, il piacere del buono è un puro piacere pratico: puro, perché non è suscitato da stimoli esterni, ma da concetti; pratico, perché tende a una realizzazione oggettiva. Diversi tra loro, i due piaceri hanno però, come s'è già detto, questo in comune, che essi non sono determinati soltanto dalla rappresentazione dell'oggetto, ma anche dal rapporto tra lo stato d'animo del soggetto e l'esistenza oggettiva a cui la rappresentazione si riferisce. Per questa loro natura pratica, il piacevole e il buono si contrappongono al bello che, svincolato com'è da ogni rapporto con l'esistenza dell'oggetto, rivela una natura puramente teoretica o contemplativa. Quindi il giudizio di gusto che lo definisce si appaga di una disinteressata contemplazione, scevra di ogni impulso pratico.

Risultano di qui tre diversi rapporti delle rappresentazioni verso il sentimento di piacere e di dispiacere: nel piacevole il sentimento è suscitato dagli stimoli dell'oggetto esterno della rappresentazione; nel buono, dal valore concettuale dell'oggetto stesso; nel bello dalla rappresentazione per sé presa. Quindi si spiega che siano anche diverse le espressioni che denotano il compiacimento del soggetto nei tre casi: il piacevole procura una soddisfazione dei sensi; il bello piace semplicemente; il buono è approvato e stimato dalla ragione. Il primo vale anche per gli animali irragionevoli (che son dotati di sensibilità); il secondo

per gli uomini, in quanto animali (perché la rappresentazione è considerata in rapporto col sentimento, cioè con la sensibilità interna) ma ragionevoli (perché esso è ciò che piace nel giudizio di gusto; e la facoltà di giudicare rientra nella natura ragionevole). Il terzo vale per puri spiriti (cioè anche per gli uomini, non in quanto esseri sensibili, ma in quanto esseri razionali), perché essi soltanto son guidati da concetti.

9. - PRIMA DEFINIZIONE DEL BELLO CHE SI RICAVA DALLA PRECEDENTE ANALISI.

Definizione del bello che si ricava da questo primo ordine di considerazioni: il *gusto* è la facoltà di giudicare un oggetto o una rappresentazione mediante un piacere o un dispiacere *senza alcun interesse*. L'oggetto di un tale piacere si chiama *bello*.

9. - Questa prima definizione compendia i risultati dell'analisi precedente. È da notare ancora una volta che al concetto del bello Kant perviene movendo dal giudizio di gusto, cioè da un'attività soggettiva dello spirito. Il bello non è una realtà oggettiva indipendente da noi, fornita di proprietà intrinseche, che dobbiamo sforzarci di riprodurre nel nostro spirito; ma ci è dato in termini psichici e umani, come oggetto di un peculiare piacere (non oggetto in sé, ma termine di un sentimento nostro). Bello è ciò che piace senza alcun interesse pratico. Questo disinteresse si può dire che riscatti la natura soggettiva e impulsiva del piacere. Nel mero piacevole, il sentimento è vincolato dal bisogno della cosa a cui la rappresentazione si riferisce; perciò esso è dipendente dagli stimoli esterni che lo alimentano. Con ragione si dice che l'uomo è schiavo dei piaceri sensibili, poiché non ha in sé la fonte e la misura di quei godimenti. Invece il piacere del bello è libero, per il fatto stesso che è disinteressato: l'uomo si compiace della pura rappresentazione e la vagheggia, senza che nessun desiderio e impulso pratico lo turbi o lo trascini, facendogli perdere il dominio di se stesso.

Chiarita la natura peculiare di questo piacere estetico, è facile intendere il significato del termine «gusto» che vi si riferisce. Gusto è il nome di uno dei cinque sensi esterni; quindi, nella sua destinazione originaria, esso è appropriato al piacevole, perché le immagini gradevoli al palato eccitano in noi il desiderio dei

cibi, cioè degli oggetti, corrispondenti. L'uso estetico del nome è invece traslato e trasformato: esso non denota più un immediato eccitamento sensibile, ma una facoltà di giudicare, cioè un grado più elevato dell'attività teoretica dello spirito. Ma questa attività non è logica, cioè non giudica per concetti capaci di farci conoscere le proprietà oggettive delle cose, bensí per sentimenti, riferendo le rappresentazioni al piacere e al dispiacere che esse suscitano in noi. Ed è questa natura sentimentale o sensibile del riferimento che giustifica l'uso del termine «gusto» e della designazione di «giudizio di gusto», dove la seconda espressione limita la prima, e le toglie quel carattere puramente logico che avrebbe per sé sola.

10. - Universalità del bello.

Il bello è ciò che vien rappresentato, senza concetto, come oggetto di un piacere universale.

Questa definizione del bello può essere dedotta dalla precedente, che lo considera come oggetto di un piacere senza alcun interesse. Infatti, colui che ha coscienza che il suo piacere, di fronte all'oggetto, è privo d'ogni interesse, non può giudicarlo se non come fondato sopra un piacere valido per ognuno. E in realtà esso non dipende da un' inclinazione o da un altro interesse superiore del soggetto; ma colui che giudica, poiché si sente del tutto libero in rapporto al piacere che attribuisce all'oggetto, non può escogitare nessuna condizione personale ed esclusiva come fondamento del piacere, e deve perciò riconoscerlo fondato sopra qualcosa che egli può presupporre anche nelle altre persone; per conseguenza, deve credersi in diritto di pretendere da ognuno un simile piacere. Egli pertanto parlerà del bello, come se la bellezza fosse una proprietà oggettiva e il giudizio fosse logico, cioè una conoscenza concettuale dell'oggetto; mentre invece è soltanto estetico e contiene nient'altro che un rapporto tra la rappresentazione dell'oggetto e il soggetto. Ciò nondimeno, esso

ha in comune col giudizio logico la proprietà di essere egualmente valido per tutti. Per altro, questa universalità non può esser tratta da concetti. Infatti, non v'è nessun passaggio dai concetti al sentimento del piacere e del dispiacere. Per conseguenza, nel giudizio di gusto deve esser congiunta, alla coscienza del suo disinteresse, una pretesa alla validità universale: una validità non oggettiva, ma soggettiva.

10. - Nei nn. 10-14, Kant esamina la seconda proprietà dei giudizi di gusto ed enuncia la corrispondente definizione del bello. Questa definizione vien da lui data fin da principio, nella forma di un enunciato o di un teorema da dimostrare: «il bello è ciò che vien rappresentato, senza concetto, come oggetto di un piacere universale». L'enunciato può apparire a prima vista paradossale. Noi sappiamo infatti che l'universalità è propria dei concetti, in contrasto con le sensazioni e con le rappresentazioni, che sono particolari. Come può darsi un'universalità senza concetto? e un piacere (qualcosa di sensibile) elevato all'universalità? E tuttavia, sulla possibilità di un universale non logico è fondata la possibilità di una scienza estetica, perché se il giudizio di gusto non avesse una validità per tutti, non gioverebbe ragionare sulla bellezza, ma ciascuno si lascerebbe a buon diritto guidare dal suo arbitrio.

Kant comincia col dedurre l'universalità del bello dalla natura disinteressata del piacere che lo costituisce e che è stata già provata nei numeri precedenti. Poiché, come s'è visto, l'interesse è ciò che circoscrive e particolarizza il piacere del soggetto, è chiaro che un piacere disinteressato debba essere sciolto da quei limiti, quindi valido per tutti, o universale. Detto diversamente: è possibile un sentimento universale, quando questo sentimento sia puro, cioè scevro di ogni impulso sensibile e pratico, che ne circoscrive l'efficacia a un singolo individuo; e tale è il piacere della bellezza. Ma l'universalità non è concettuale, logica, per il fatto stesso che concerne un sentimento, cioè qualcosa d'immediato e non riflessivo. Il pregio imperituro dell'estetica kantiana sta nella scoperta di questa universalità *sui generis*, che tramezza l'immediatezza della vita sensibile e la riflessività della vita intellettuale, senza confondersi né con l'una né con l'altra. È una scoperta che prelude a un'altra molto più vasta: quella di una regione dello spirito, più alta del senso, più bassa

dell' intelletto; che ha del senso l' ingenuità immediata, senza averne la particolarità mutevole e incomunicabile; che ha dell' intelletto la capacità di comunicarsi e d' imporsi a tutti, senza darne però la giustificazione logica. È la regione estetica dello spirito, la cui compiuta scoperta appartiene a un'età posteriore a Kant, il quale è giunto sul limitare di essa, quando nella sua visione topografica del mondo dello spirito tutti i luoghi erano già contrassegnati e pareva che non vi fosse piú posto per una regione nuova.

II. - Differenza del piacevole e del bello in rapporto all'universalità.

Per ciò che concerne il piacevole, ognuno riconosce che il giudizio che egli fonda sul suo sentimento particolare, e col quale dice di un oggetto che gli piace, ha un valore limitato alla sua persona. Perciò, se egli dice che il vino delle Canarie è piacevole, non trova difficoltà che un altro gli corregga la frase e gli ricordi che dovrebbe dire: è piacevole *per me*. E questo vale non solo per il gusto della lingua, del palato e della gola, ma anche per quello della vista e dell'udito. Infatti, a uno il colore della violetta è dolce e gradevole, a un altro è cupo e smorto. Uno ama il suono degli strumenti a fiato, un altro quello degli strumenti a corda. Perciò sarebbe pazzia quistionare in questi casi per confutare come erroneo il giudizio altrui se diverge dal nostro: in rapporto col piacevole, vale il principio, che *ognuno ha il suo gusto* (dei sensi).

Col bello il caso è ben diverso. Sarebbe, proprio al contrario, ridicolo, se uno che si rappresenta qualcosa secondo il proprio gusto pensasse di giustificarsi col dire: che questo oggetto (l'edifizio che vediamo, l'abito che quello porta, il concerto che ascoltiamo, la poesia che è sottoposta al giudizio) è bello *per me*. Infatti, egli non ha il diritto di chiamarlo *bello*, se piace

soltanto a lui. Molte cose possono essere per lui vaghe ed attraenti; ma ciò non importa a nessuno. Quando però egli dice che una cosa è bella, pretende dagli altri lo stesso piacere: egli non giudica solo per sé, ma per tutti, e parla allora della bellezza come se fosse una proprietà della cosa. Egli dice perciò: la cosa è bella, e non conta sull'assenso altrui al proprio giudizio, sol perché altre volte si son trovati d'accordo, ma lo *esige*. Egli rimprovera gli altri se giudicano diversamente, e dice che son privi di gusto, mostrando cosí di pretendere che dovrebbero averlo. Per conseguenza, qui non si può dire che ognuno ha il suo gusto particolare, perché tanto varrebbe dire, che non c'è nessun gusto, cioè nessun giudizio estetico, che possa legittimamente pretendere il consenso di ognuno.

11. - Come già in rapporto col disinteresse, cosí ora in rapporto con l'universalità, Kant pone a raffronto il bello col piacevole e col buono, per meglio fissarne i tratti differenziali. Quanto al piacevole, esso è privo di universalità: non c'è una ragione necessaria per cui ciò che piace a me debba piacere anche ad altri, dato che il piacevole è legato con un sentimento del tutto particolare del soggetto. Vale in questo caso il principio, che ognuno ha il suo gusto, o l'altro equivalente, che dei gusti non bisogna disputare. Questi principii invece non valgono per il bello; e solo un'indebita confusione col piacevole ha potuto indurre taluni ad applicarli ad esso.

Nel caso del bello, spiega Kant, noi pretendiamo dagli altri l'assenso al nostro giudizio; e anche se talvolta non l'otteniamo, il fatto stesso del pretenderlo contiene un implicito riconoscimento dell'universalità della bellezza. Tant'è vero, che non ci arrestiamo di fronte al dissenso altrui, ma ci sforziamo di convincere il nostro contraddittore e, non riuscendovi, giungiamo fino a negargli ogni gusto estetico. Di fronte al bello, insomma, noi ci comportiamo come se esso fosse una proprietà oggettiva delle cose. Tale certamente non è, perché, come Kant ha spiegato, il bello è un valore soggettivo: si tratta però di una valutazione comune a tutti i soggetti, che equivale, nel risultato, a una vera oggettività.

12. - Generalità empirica e universalità.

Certo, anche in rapporto al piacevole si può trovare un qualche accordo tra gli uomini, in virtú del quale ad alcuni si attribuisce, ad altri si nega il gusto, non come un senso organico, ma come capacità di giudicare il piacevole in genere. Cosí, di uno che sa trattenere i suoi ospiti con tanta piacevolezza (col godimento di tutti i sensi) da appagar tutti, si dice che ha del gusto. Ma qui l'universalità è presa solo in senso comparativo: non ci sono che regole *generali* (come son tutte le regole empiriche), non già *universali*, come quelle di cui fa uso o a cui pretende il giudizio del gusto sul bello. È un giudizio relativo alla socievolezza, in quanto questa riposa sopra regole empiriche.

12. - Si può obiettare che, anche per il piacevole, si dà spesso un accordo nei giudizî degli uomini. Ma è un accordo di fatto, dipendente da affinità dei sensi o delle condizioni sociali (educazione ecc.) in cui si trovano i giudicanti; non un accordo di diritto, che dev'esserci in virtú di una necessità intrinseca. Perciò Kant distingue la generalità dall'universalità: l'una esprime la mera frequenza empirica dell'accordo, che può venir meno sempre che mutano le condizioni soggettive del giudicante; l'altra la necessità dell'accordo, per effetto di una disposizione comune a tutti i soggetti. Il generale soffre eccezioni; l'universale no; non già nel senso che una regola universale non possa essere disconosciuta, ma nel senso che non debba essere disconosciuta, in modo che qualunque dissenso dà luogo a correzioni e a sanzioni, che ribadiscono e riaffermano quell'universalità.

13. - Universalità del bene e sua differenza da quella del bello.

In rapporto al bene, i giudizi pretendono anch'essi con ragione a una validità universale; soltanto che il bene vien rappresentato solo *per mezzo di un concetto*

come oggetto di un piacere universale; ciò che non si dà né per il piacevole, né per il bello.

[Qui è da notare che una universalità, che non riposa sui concetti degli oggetti (anche se sono meramente empirici), non è logica, ma estetica, cioè non include un elemento oggettivo del giudizio, ma solo un elemento soggettivo, pel quale io uso anche l'espressione di validità comune, che indica la validità, non del rapporto tra la rappresentazione e la facoltà conoscitiva, ma di quello tra la rappresentazione stessa e il sentimento del piacere e del dispiacere per ogni soggetto. Ora, un giudizio oggettivamente universale è sempre anch'esso soggettivo, cioè, se il giudizio vale per tutto ciò ch'è contenuto in un concetto dato, vale anche per ognuno che si rappresenti un oggetto secondo quel concetto. Ma da una universalità soggettiva, cioè estetica, che non riposa sopra nessun concetto, non si può concludere alla universalità logica, perché quella specie di giudizi non si riferisce all'oggetto. Ma appunto perciò l'universalità estetica, che viene attribuita a un giudizio, dev'essere di una specie particolare, perché essa non collega il predicato della bellezza col concetto dell'oggetto, preso in tutta la sua sfera logica, ma nondimeno lo estende a tutta la sfera dei *soggetti* del giudizio.]

13. - Mentre il piacevole è immediato come il bello, ma non universale, il buono è universale come il bello, ma non è immediato: esso ha un valore concettuale, riflesso. Perché io giudichi una cosa come buona, ho bisogno di formarmi un concetto di essa; e l'accordo che io esigo dagli altri in questo giudizio (nel che consiste la sua validità universale) dipende da tale concetto. Il bello invece è ciò che piace immediatamente, senza concetto.

[Questa peculiarità del bello riconferma l'esistenza di una sfera estetica dello spirito, distinta da una sfera logica. Nella seconda, l'universalità del giudizio riposa sul concetto dell'oggetto a cui il giudizio si riferisce, e si può dire pertanto che essa sia

oggettiva; nella prima invece riposa sull'accordo tra la rappresentazione e il sentimento, ed ha quindi un valore soggettivo. Tuttavia, il lettore che conosce le conclusioni della *Critica della ragion pura* può osservare che anche i giudizi logici oggettivi scaturiscono in ultima istanza dal soggetto, e son perciò soggettivi anch'essi. Di qui l'opportunità del chiarimento kantiano, che distingue una soggettività logica da una soggettività estetica: l'una che, procedendo per concetti, enuncia nozioni di valore ogettivo; l'altra che, prescindendo da ogni determinazione concettuale degli oggetti e volgendosi al sentimento, resta per così dire in se stessa. Di qui l'ulteriore distinzione tra l'universalità oggettiva dei giudizi logici, e l'universalità soggettiva dei giudizi estetici: negli uni si pretende l'accordo di tutti i soggetti in base a concetti oggettivi; negli altri questo accordo si pretende in base a identiche disposizioni soggettive.] Queste considerazioni chiuse in parentesi quadre possono essere tralasciate da coloro che non conoscono la *Critica della ragion pura*, ai quali è difficile rendersi conto della difficoltà qui enunciata e risolta.

14. - Seconda definizione del bello, tratta dalla sua universalità

Definizione del bello derivante dal secondo momento: bello è ciò che piace universalmente senza concetto.

14. - Resta così acquisita la seconda proprietà del bello: quella di essere oggetto di un piacere universale senza concetto: cioè di un piacere comune a tutti, senza che per altro questa identità sia determinata dall'accordo sui caratteri concettuali dell'oggetto rappresentato.

15. - Il concetto del fine.

Lo scopo è l'oggetto di un concetto, in quanto questo vien considerato come causa di quello, cioè fondamento reale della sua possibilità. La causalità di un concetto in rapporto al suo oggetto è la finalità *(forma finalis)*. Così, quando si pensa la forma o l'esistenza di un

oggetto come un effetto possibile solo assumendo un concetto come causa di esso, si pensa uno scopo. La rappresentazione dell'effetto qui è il principio determinante della causa di esso e la precede.

La facoltà di desiderare, in quanto è determinabile mediante concetti, cioè può essere determinata ad agire in virtú della rappresentazione di un fine, si può chiamare volontà. Ma un oggetto, o uno stato d'anima, o anche un'azione, è detto conforme a un fine, anche se la sua possibilità non presuppone necessariamente la rappresentazione di un fine, ma può essere spiegata e concepita ponendo come fondamento di essa una generica causalità secondo fini, cioè una volontà che l'abbia disposta a quel modo, conforme all'idea di una certa regola. La finalità dunque può essere scevra di fine, quando, pur non potendo attribuire a una volontà (determinata) la causa di quella forma, la spiegazione della sua possibilità tuttavia non è concepibile senza derivarla da una volontà.

15. - Nei nn. 15-19 Kant passa ad esaminare la terza proprietà del bello, in rapporto all'idea della finalità.

Che cosa è un fine o uno scopo? Se io dico, p. es., che il fine della pianta è di fruttificare, io ammetto implicitamente che nella pianta, prima che abbia fruttificato, sia già presente l'idea del frutto, e che questa ponga in moto e indirizzi tutta l'attività della pianta. In altri termini, io assumo che l'idea dell'effetto (del frutto) sia il principio determinante della causa di esso (cioè dell'attività germinativa) e la preceda. La causalità finale dunque inverte l'ordine della causalità efficiente: secondo quest'ultimo, noi diciamo che la causa precede l'effetto e lo determina; ma quando l'effetto è un fine, cioè una meta intenzionale, allora è proprio esso che determina la causa efficiente, che diviene un semplice mezzo a suo servizio. Ma un fine, mentre non è ancora realizzato, non può esistere come una cosa: esso preesiste solo idealmente, come il concetto di una cosa da realizzare. Ecco perché Kant definisce il fine come un concetto posto a causa di una cosa, o a fondamento della possibilità di essa.

L'esperienza più diretta e immediata dei fini ci è fornita dalla nostra volontà, e solo in via traslata noi l'estendiamo alla natura esterna. Noi siamo esseri agenti intenzionalmente, in vista di fini: cioè noi siamo capaci di formulare concetti di cose da realizzare e d'indirizzare la nostra attività pratica in conformità di questi concetti. Kant chiama volontà l'attività pratica (facoltà di desiderare) in quanto è determinabile mediante concetti: ciò vuol dire che non qualunque impulso cieco merita il nome di volontà, ma solo quello che è sorretto e indirizzato dall'idea di un fine da realizzare.

In ogni fine possiamo distinguere la cosa da realizzare dalla forma con cui essa si realizza. E secondo Kant è possibile isolare questa forma, cioè concepire una direzione della volontà secondo una meta in genere, senza la rappresentazione concreta di ciò che la meta sia. Per es. se io contemplo un panorama, io noto che tutte le cose son predisposte e indirizzate verso un'unità armonica, come se una volontà intenzionale e cosciente presiedesse a questa loro disposizione. E tuttavia, posso prescindere dal considerare il fine concreto a cui esse tendono, perché basta, per appagare il mio sguardo, la regolarità armonica del loro concorso. In tal caso io realizzo una finalità senza un fine determinato, cioè la pura forma della finalità, scevra di ogni concreta determinazione.

16. - Fine e interesse in rapporto al bello.

Ogni fine, quando è considerato come fondamento del piacere, porta sempre con sé un interesse, come causa determinante del giudizio sull'oggetto del piacere. Perciò non ci può essere un fine soggettivo a fondamento del giudizio di gusto. Ma neppure la rappresentazione di un fine oggettivo, com'è quello del bene, può determinare il giudizio di gusto: questo infatti è un giudizio estetico e non conoscitivo, cioè non concerne il concetto della proprietà dell'oggetto e della possibilità interna o esterna di esso, derivante da una causa determinata.

Niente altro che la finalità soggettiva nella rappresentazione di un oggetto, senza nessun fine determinato

(oggettivo o soggettivo che sia), cioè la pura forma della finalità nella rappresentazione, con cui un oggetto ci è dato, può, in quanto ne siamo coscienti, porre in essere il piacere che noi giudichiamo partecipabile a tutti senza concetto, e quindi costituire il fondamento del giudizio di gusto.

16. - Questa finalità senza un fine determinato contrassegna il bello, a differenza del piacevole e del buono. Il piacevole, infatti, come già sappiamo, porta con sé un interesse verso il conseguimento della cosa che n'è l'oggetto; quindi in esso l'uomo tende a realizzare un fine soggettivo, cioè ad appagare un suo personale bisogno. Il buono a sua volta implica una valutazione concettuale dell'oggetto; quindi la sua finalità è oggettiva. Ma in ambo i casi, questa finalità comprende, insieme con la forma, anche la meta da raggiungere, data nel primo dall'interesse soggettivo da appagare, nell'altro dal valore concettuale dell'oggetto. Nel giudizio estetico sulla bellezza, invece, nessuna delle due finalità trova luogo, perché nessun interesse, soggettivo o oggettivo, presiede alla sua formulazione. Nel bello, la finalità è puramente formale: soggettiva, sì, ma in senso diverso dalla soggettività interessata del piacevole. Per es. io ammiro esteticamente un bel panorama. Il mio godimento prescinde da quel che possono valere le cose che lo compongono in rapporto coi miei bisogni; e prescinde ancora da quel che possa intrinsecamente significare il loro concorso e il loro accordo. E tuttavia io sento immediatamente che c'è tra esse un accordo, una consonanza, come se una volontà le avesse con intenzione o ad arte disposte in quel modo. Ma quale sia in concreto tale intenzione, non ho bisogno d'indagare; anzi se l'indagassi, distruggerei l'immediatezza di tale godimento, ed entrerei in tutt'altro ordine di considerazioni (sulla bontà divina, sull'economia della natura ecc.).

17. - La finalità oggettiva dell'utile e del bene e la finalità del bello.

La finalità oggettiva può essere riconosciuta solo per mezzo del riferimento di un molteplice a uno scopo determinato, cioè per mezzo di un concetto. Di qui

soltanto è già chiaro che il bello, il cui giudizio ha per fondamento una finalità puramente formale, cioè una finalità senza fine, è del tutto indipendente dalla rappresentazione del bene, perché quest'ultima presuppone una finalità oggettiva, cioè il riferimento dell'oggetto a un fine determinato.

La finalità oggettiva è o esterna, cioè utilità, o interna, cioè perfezione dell'oggetto. Che il piacere per un oggetto, che noi chiamiamo bello, non possa riposare sull'idea della sua utilità, risulta chiaramente da quel che s'è già detto: poiché allora non sarebbe un piacere immediato per l'oggetto, che è condizione essenziale del giudizio sulla bellezza. Ma una finalità oggettiva interna, cioè la perfezione, è piú vicina al predicato della bellezza e perciò, anche da filosofi rinomati, vien parificata alla bellezza, se pur con l'aggiunta, che sia pensata in modo confuso. In una critica del gusto è della piú grande importanza decidere se anche la bellezza si risolva realmente nel concetto della perfezione.

Ora, per giudicare la finalità oggettiva, noi abbiamo sempre bisogno del concetto di un fine, e se questo dev'essere non esterno (utilità), ma interno, abbiamo bisogno del concetto di uno scopo interno, che contenga il fondamento dell'interna possibilità dell'oggetto. Ma, poiché un fine in genere è quello il cui *concetto* può essere considerato come il fondamento della possibilità dell'oggetto stesso, avviene che, per attribuire a una cosa una finalità oggettiva, sia necessario premettere il concetto di ciò che la cosa debba essere; e l'accordo del molteplice di essa con questo concetto è la perfezione della cosa. Invece, il giudizio del gusto è un giudizio estetico, vale a dir tale, che riposa su fondamenti soggettivi, e la cui causa determinante non può essere un concetto, quindi neppur quello di un fine

determinato. Sicché, mediante la bellezza, in quanto finalità soggettiva, non si pensa affatto una perfezione dell'oggetto, che è una finalità oggettiva.

17. - In questo numero Kant intende precisare quel che ha già detto, in forma alquanto ellittica, nel precedente, intorno alla distinzione del bello dal bene. Richiamandosi a una partizione già fatta del bene, in utile *(buono a)* e in bene morale *(buono per sé)*, egli qui spiega che la finalità è, nel primo caso, estrinseca, nel secondo intrinseca. Ora il bello si distingue innanzi tutto dall'utile, perché altrimenti il piacere che esso provoca non sarebbe già immediato, ma subordinato a un fine estrinseco. Quanto al secondo caso, la scuola Leibniz-wolfiana, a cui Kant allude senza nominarla, fa coincidere la finalità oggettiva del bene morale con l'idea della perfezione, e parifica con questa anche la bellezza, aggiungendo tuttavia che, poiché la bellezza viene intuita sensibilmente, essa non realizza una visione chiara e distinta, ma solo una visione confusa della perfezione. Bello sarebbe insomma l'oggettivamente perfetto, non concepito chiaramente dalla ragione, ma intuito confusamente dalla sensibilità (la quale, secondo la veduta comune a tutto il cartesianismo, ci procura soltanto idee confuse). Questa concezione sembra a Kant, anche per l'autorità dei suoi fautori, piú degna di considerazione della precedente: la perfezione è, piú dell'utilità, vicina alla bellezza.

Tuttavia essa è egualmente inaccettabile, secondo i principii già posti. La perfezione di un oggetto è la sua finalità interna, cioè il concetto di ciò ch'esso dev'essere, in modo che sotto questo concetto vengono a disporsi, come sotto una comune regola, gli elementi costitutivi (il molteplice) dell'oggetto stesso. Invece, noi sappiamo che il giudizio estetico è soggettivo, cioè prescinde dalla struttura concettuale dell'oggetto. Quindi il bello e il perfetto appartengono a due ordini di valori diversi.

18. - Bellezza libera e bellezza aderente.

Il giudizio di gusto, con cui un oggetto vien chiamato bello sotto la condizione di un determinato concetto, non è puro. Vi sono [infatti] due specie di bellezza: una bellezza libera *(pulchritudo vaga)* e una

bellezza aderente (*pulchritudo adhaerens*). La prima non presuppone nessun concetto di ciò che l'oggetto dev'essere; la seconda presuppone un tal concetto e la perfezione dell'oggetto in conformità di esso. La prima si chiama bellezza per sé stante di questa o di quella cosa; la seconda, essendo aderente a un concetto (bellezza condizionata), è attribuita ad oggetti, che stanno sotto il concetto di un fine particolare.

I fiori sono bellezze naturali libere. Che cosa debba essere un fiore, è difficile che sappia chi non è botanico; ed anche costui, che riconosce nel fiore l'organo di riproduzione della pianta, prescinde da questo fine della natura, quando vuol giudicare esteticamente. Molti uccelli e molte conchiglie marine sono bellezze per sé, che non convengono a un oggetto in vista del fine cui è determinato, ma piacciono liberamente e per sé.

Invece la bellezza di un essere umano (e, in questa categoria, quella di un uomo, di una donna o di un fanciullo), la bellezza di un cavallo, di un edifizio (chiesa, palazzo, arsenale, villa), presuppone un concetto di fine, che determina ciò che la cosa dev'essere, cioè di un concetto della sua perfezione, ed è pertanto una bellezza aderente. Ora, allo stesso modo che la connessione del piacevole sensibile con la bellezza, la quale concerne la sola forma, impediva la purezza del giudizio di gusto; così pure l'unione del buono con la bellezza produce il medesimo impedimento.

Un giudizio di gusto, in rapporto a un oggetto avente un fine interno determinato, solo allora sarebbe puro, quando il giudicante o non avesse nessun concetto di questo fine, o ne astraesse nel suo giudizio. Ma anche allora costui, pur pronunciando un giudizio corretto, sarebbe tuttavia biasimato e incolpato di cattivo gusto da un altro, che considera quella stessa bellezza come aderente, sebbene ambedue, dal proprio punto

di vista, giudichino correttamente, l'uno, secondo ciò che ha innanzi ai sensi, l'altro, secondo ciò che ha nel pensiero. Con questa distinzione si può dirimere più d'una controversia tra i giudici del bello, mostrando loro che l'uno s'attiene alla bellezza libera, l'altro all'aderente, e l'uno pronuncia un giudizio di gusto puro, l'altro un giudizio applicato.

18. - In rapporto col concetto di fine, Kant distingue due specie di bellezza: una bellezza libera e una bellezza aderente. La prima è quella che veramente corrisponde all'idea di una finalità senza un fine determinato. Tale è, per es., quella di un fiore, dove noi notiamo un'armonia di forme e di colori, senza bisogno di chiederci quale sia in concreto il fine che quell'armonia realizza. La bellezza aderente è invece, per Kant, una bellezza non pura, perché implica la presenza di un fine oggettivo: così la bellezza di un uomo o di un edifizio non è indipendente dallo scopo che ciascuno di essi è destinato ad adempiere.

È da notare però che questa distinzione, nella dottrina kantiana, non è che un mal digerito residuo della vecchia concezione oggettivistica della bellezza, che lo stesso Kant si era sforzato di scalzare col suo soggettivismo. Se il bello non sta nelle cose, ma nel nostro modo di vedere le cose, è chiaro che non possono esserci bellezze libere e bellezze aderenti, ma che tutte le bellezze, quando son veramente tali, sono libere.

E infatti, perché mai un fiore dovrebbe essere una bellezza libera e un uomo una bellezza aderente? Anche un fiore ha un suo fine oggettivo, noto al botanico; ma noi ne prescindiamo quando lo valutiamo esteticamente. E in modo analogo, noi prescindiamo dal fine oggettivo del corpo umano, quando lo giudichiamo bello. Lo stesso Kant sembra cosciente di questa verità, allorché dice che «un giudizio di gusto», in rapporto a un oggetto avente un fine interno determinato [cioè a una bellezza aderente] solo allora sarebbe puro, quando il giudicante, o non avesse nessun concetto di questo fine, o ne astraesse nel suo giudizio. Ma subito dopo egli ricade nel vecchio pregiudizio, soggiungendo che costui sarebbe biasimato da un altro che giudicasse quella bellezza come aderente. Egli invece non dovrebbe temere nessun biasimo, perché dovrebbe intendere che il suo contradittore non sa collocarsi dal punto di vista estetico. Dire che tutti e due i punti di vista sono corretti significa dimenti-

care che il punto di vista estetico non può essere che uno solo, e che l'altro, anche se corretto per giudicare logicamente o moralmente, diviene scorretto quando vuole insinuarsi nella valutazione estetica. La distinzione tra bellezza libera e aderente, destituita com'è di ogni valore filosofico, non può avere che un valore empirico e approssimativo, in quanto che noi siamo portati piú facilmente a prescindere dalla finalità pratica di talune cose e a prendere in considerazione quella di talune altre. E questo può essere occasione di errori nelle nostre valutazioni estetiche: per es. nel giudicar bello un edifizio, noi possiamo lasciarci influenzare dall' idea che esso sia piú o meno appropriato alla sua destinazione: di qui la necessità di una maggior cautela estetica nel giudizio sulle cosí dette bellezze aderenti; mentre, per le cosí dette bellezze libere, il giudizio è meno facilmente fuorviato da considerazioni estranee.

19. - Terza definizione del bello in rapporto con la finalità.

Definizione del bello derivante dal terzo momento: bellezza è la forma della finalità di un oggetto, in quanto vien percepita in esso senza la rappresentazione di un fine.

19. - Questa definizione riassume in pochi tratti tutta la faticosa discussione che l'ha preceduta. Noi possiamo a nostra volta, scostandoci dalla lettera del testo kantiano, compendiarne il senso cosí: il bello ci dà un' impressione di ordine, di armonia, cioè di un fine a cui cospirino gli elementi costitutivi dell'oggetto rappresentato. Ma se analizziamo questa impressione, troviamo che nessun fine determinato e particolare può rendercene ragione. Non il fine egoistico della soddisfazione di un nostro bisogno, perché sentiamo che il piacere della bellezza è disinteressato. Non il fine utilitario, per cui il bello sia subordinato a qualche altra cosa, perché sentiamo che il bello è tale per sé e non in servizio di altro. Non il fine di una perfezione intrinseca, etica o logica, perché ad essa noi perveniamo con una riflessione concettuale, mentre il bello piace immediatamente. Escluso cosí qualunque fine determinato, resta l' idea stessa della finalità, nel suo aspetto formale e soggettivo, come idea di un accordo quasi intenzionale di parti in un tutto armonico.

20. - Il bello e la necessità del piacere che lo concerne.

Di ogni rappresentazione io posso dire, che è almeno possibile che essa (come conoscenza) sia connessa con un piacere. Di ciò che chiamo piacevole, dico che realmente produce in me un piacere. Ma del bello si pensa che abbia un rapporto necessario col piacere. Però questa necessità è di una specie particolare: non è una necessità teoretica oggettiva, per la quale può esser conosciuto a priori che ognuno proverà questo piacere per l'oggetto da me chiamato bello; e neppure una necessità pratica, per cui, mediante il concetto di una pura volontà razionale che serve di regola ad esseri liberi, questo piacere è la conseguenza necessaria di una legge oggettiva, e non altro significa se non che bisogna agire assolutamente (senz'altro fine) in un certo modo.

20. - Nei nn. 20-22 Kant esamina ed enuncia la quarta ed ultima proprietà della bellezza: quella di essere oggetto di un piacere necessario. Il possibile, il reale e il necessario sono tre gradazioni della maniera d'essere di una cosa. Il possibile è la gradazione piú tenue, perché esso è ciò che può essere e non essere. Il reale, come pura esistenza di fatto, è la gradazione intermedia. Il necessario è la gradazione piú forte, perché esprime l'essere che non può non essere. Ora il piacere della bellezza non è un mero piacere possibile, che accade a volte di provare e a volte no. E neppure è un mero piacere reale, di fatto, che si giustifica solo in particolari contingenze del soggetto senziente, com'è quello del piacevole. Ma, come piacere universale, comune a tutti i soggetti, indipendentemente dalle peculiarità sensibili di ciascuno, esso è un piacere necessario. La necessità a sua volta può distinguersi in teoretica o logica, etica ed estetica. La necessità teoretica è quella che compete per es. a una legge scientifica, in virtú della quale si può determinare a priori il comportamento di un certo fenomeno. La necessità pratica è quella della legge morale, che prescrive incondizionatamente alla volontà una certa linea di condotta.

21. - La necessità estetica come esemplarità.

Ma la necessità in un giudizio estetico può esser chiamata solo *esemplare*, cioè una necessità dell'accordo di tutti in un giudizio, che vien considerato come esempio di una regola generale, che non può essere formulata.

In tutti i giudizi in cui dichiariamo bella una cosa, noi non consentiamo a nessuno d'essere di diversa opinione, senza tuttavia fondare questo giudizio su concetti, ma solo sul nostro sentimento, che noi cosí eleviamo a principio, non come un giudizio personale, ma come un giudizio comune. Ora, questo senso comune non può essere fondato sull'esperienza; infatti esso legittima dei giudizi che contengono un dovere: esso non dice che ognuno s'accorderà col nostro giudizio, ma che deve accordarsi. Quindi il senso comune, del cui giudizio io considero il mio giudizio come un esempio, ed a cui pertanto attribuisco una validità esemplare, è una pura norma ideale.

21. - Ma né l'una né l'altra necessità si applica al giudizio estetico, al quale manca ogni norma concettuale oggettiva in cui debba essere inclusa la rappresentazione. Perciò Kant chiama la necessità in un giudizio estetico « esemplare », nel senso che l'oggetto bello vien considerato come esempio di una regola che non può esser formulata. Come nella terza definizione il bello esprimeva una finalità senza un fine determinato, cosí nella quarta esso esprime una normalità senza una norma determinata. Ma una normalità senza norma (come una finalità senza fine) non può essere che una normalità soggettiva, cioè un accordo necessario di tutti gli uomini in uno stesso giudizio. Tale accordo implica una specie di senso comune, in virtú del quale si determina una comune disposizione di tutti i soggetti verso la bellezza. Ora la quistione è se questo senso possa essere fondato sull'esperienza, se cioè la disposizione in cui esso consiste possa esser creata dalla pratica frequente dei giudizi sulle cose belle

Ma, in tale ipotesi, i giudizi non sarebbero necessari, perché da un mero accordo di fatto non può dedursi una necessità di diritto (cioè un dover essere). Perciò Kant considera il senso comune come una norma ideale (a priori) che precede ogni giudizio e lo condiziona.

22. - Quarta definizione del bello, in rapporto con la necessità.

Definizione del bello derivante dal quarto momento: il bello è ciò che può esser conosciuto senza concetto, come oggetto di un piacere necessario.

22. - Questa quarta definizione accentua un carattere della bellezza già notato in precedenza, secondo cui il piacere che essa ci dà non dipende dal nostro gusto particolare e variabile, sul quale non giovi discutere, ma è un piacere necessario. Questa necessità, per altro, come risulta dai nn. 20 e 21, non è paragonabile a quella di una legge fisica inderogabile, ma è una necessità ideale o un dover essere, nel senso che coloro che vi contraddicono si espongono a una critica e a una confutazione, che ristabiliscono l'integrità della norma violata. Sotto questo aspetto, la necessità estetica è simile alla necessità morale, dove la violazione della norma è sempre possibile, ma implica sanzioni: ma la differenza dei due casi sta in ciò, che la norma etica è concettualmente formulata, quella estetica invece non è formulabile.

23. - Corollari. L'immaginazione nel giudizio di gusto.

Il risultato delle precedenti analisi è che tutto procede dal concetto del gusto: che questo è la facoltà di giudicare un oggetto in rapporto con la libera normalità dell'immaginazione. Ora, se nel giudizio di gusto l'immaginazione dev'essere considerata nella sua libertà, essa dev'essere considerata innanzi tutto non come riproduttiva (cioè soggetta alle leggi dell'associazione), ma produttiva e spontanea (come creatrice di forme

arbitrarie di possibili intuizioni). Ma che l'immaginazione sia libera e tuttavia conforme a leggi, cioè che sia autonoma, è una contradizione. Solo l'intelletto dà la legge. Quando però l'immaginazione è astretta ad agire secondo una legge determinata, il suo prodotto allora è, quanto alla forma, concettualmente determinato, come dev'essere; ma allora il piacere, come s'è mostrato sopra, non concerne il bello, bensí il buono, e il giudizio non è giudizio di gusto. Con quest'ultimo, pertanto, può convenire solo una regolarità senza legge e un accordo soggettivo dell'immaginazione con la ragione; non un accordo oggettivo, come quando la rappresentazione è riferita al concetto di un oggetto.

23. - Per bene intendere il testo, bisogna aver presente che il giudizio estetico, per Kant, comprende due elementi: un piacere, puro, disinteressato ecc., e una rappresentazione che lo suscita. Se il primo elemento ha una natura sentimentale, il secondo ha una natura teoretica. E la facoltà teoretica che lo pone in essere è l'immaginazione. Ma, come non ogni rappresentazione produce un piacere estetico, cosí non basta riferirsi all'immaginazione in genere come sua fonte. C'è una immaginazione che si limita a riprodurre idealmente gli oggetti secondo le leggi meccaniche dell'associazione; e una immaginazione produttrice o creativa, a cui sarà dato in seguito, piú appropriatamente, il nome di fantasia. Da questa procedono le rappresentazioni estetiche.

Ciò posto, la definizione precedente che considera il bello come oggetto di un piacere necessario o normale, può essere diversamente formulata, dal punto di vista della facoltà che produce quel piacere, dicendo che «il gusto è la facoltà di giudicare un oggetto in rapporto con la libera normalità dell'immaginazione»; (dove le parole «libera normalità» corrispondono a quel che s'è già detto intorno alla «normalità senza norma»). Ma una libera normalità dell'immaginazione può sembrare una contradizione in termini. Noi infatti distinguiamo due facoltà teoretiche principali: l'immaginazione che ci dà il molteplice rappresentativo; l'intelletto che unifica questo molteplice nei concetti. In questa divisione del lavoro, all'immaginazione compete la libertà nel presentare le sue produzioni; ma la normalità, cioè il disporre le rappresentazioni secondo regole unitarie, com-

pete all'intelletto. Con qual diritto allora possiamo parlare di una libera normalità dell'immaginazione? Dovremmo parlare piuttosto di un accordo, o meglio di una sintesi, tra l'immaginazione e l'intelletto. Però, cosí dicendo, noi usciremmo dal terreno del giudizio estetico, per entrare in quello del giudizio scientifico o del giudizio morale, dove le rappresentazioni sono sottoposte a concetti oggettivi, mentre nei giudizi estetici manca ogni riferimento agli oggetti. Per dirimere la contradizione, salvando a un tempo la natura soggettiva del giudizio estetico e la fonte intellettuale della «normalità», non resta altra via se non quella di ammettere che nel giudizio di gusto si realizzi un accordo puramente soggettivo tra l'immaginazione e l'intelletto (o la ragione, che qui Kant pone sul medesimo piano). E per accordo soggettivo Kant intende quello che prescinde dalla regola concettuale che l'intelletto impone alle rappresentazioni, e considera il puro equilibrio, o il consenso armonico delle due facoltà.

Qui è da notare che Kant ritiene insufficiente la sola immaginazione a fondare la bellezza estetica, e crede necessario un certo concorso della facoltà intellettuale. Ciò dipende dal fatto che egli non si pone dal punto di vista della creazione del bello, ma dal punto di vista del giudizio che apprezza il bello; e la natura indubbiamente intellettuale di questo giudizio si riflette cosí sul bello per sé preso, generando una certa confusione. Vi sono pertanto degli innegabili residui intellettualistici nell'estetica kantiana, che pur ha rivendicato l'immediatezza e il disinteresse del piacere estetico e dell'immaginazione che lo suscita. Ma l'intellettualismo è molto piú attenuato in Kant che nei suoi predecessori della scuola Leibniz-wolfiana. Costoro pretendevano sottoporre l'immaginazione ai concetti della ragione; Kant invece parla di un puro accordo soggettivo delle due facoltà, esprimendo con ciò quel senso di equilibrio e di armonia delle attività dello spirito, che si dà nella contemplazione estetica. Sotto questo aspetto, la sua dottrina prelude alla teoria del «gioco» estetico, (che sarà formulata nel n. 26), cioè del libero e disinteressato concorso delle facoltà psichiche, che si rompe non appena la prevalenza di una di esse, e quindi degl'interessi corrispondenti, ci trasporta in tutt'altro dominio dell'attività spirituale. Ma, si parli di un libero accordo, oppure di un gioco, in ogni caso si nega una propria regione estetica dello spirito, e si toglie alla bellezza ogni autonomia, mentre si era sulla via di riconoscerla con le quattro definizioni già date. A queste oscillazioni il pensiero di Kant non è riuscito mai del tutto a sottrarsi.

24. - Le attrattive sensibili e la bellezza come pura forma.

Ogni interesse corrompe il giudizio di gusto e gli toglie la sua imparzialità. Perciò i giudizi, che sono cosí influenzati, non possono pretendere a un piacere universale, o possono pretendervi tanto meno, quante piú sensazioni di questa specie si trovano tra le cause determinanti del gusto. Il gusto è ancora barbarico, sempre che ha bisogno che al piacere si mescolino le attrattive o le emozioni, anzi, sempre che queste diano la misura del suo consenso.

Intanto, le attrattive non solo sono attribuite alla bellezza (che pur dovrebbe concernere propriamente la sola forma), come un contributo al piacere estetico universalmente valido, ma vengono date perfino esse stesse come bellezze, scambiando la materia del piacere con la forma: un fraintendimento che, come tanti altri, ha pur sempre un fondamento di verità, e che può eliminarsi con un'accurata determinazione di questi concetti.

Un giudizio di gusto, su cui le attrattive e le emozioni non hanno nessun influsso (sebbene possano unirsi col piacere del bello), che quindi ha per causa determinante la pura finalità della forma, è un *puro giudizio di gusto.*

Nella natura, nella scultura, in tutte le arti figurative, l'architettura, il giardinaggio, in quanto sono arti belle, l'essenziale è il *disegno*, in cui ciò che piace, non già nella sensazione, ma solo per la sua forma, costituisce per il gusto l'elemento determinante. I colori, che ravvivano il disegno, appartengono all'attrattiva; essi possono, sí, rendere l'oggetto piú gradito alla sensazione, ma non degno dell'intuizione e bello; anzi il piú delle volte son molto limitati dalle esigenze della bella forma, e anche dove è lecito far parte all'attrattiva, sono nobilitati soltanto dalla forma.

24. - Modificando l'ordine dell'esposizione kantiana, poniamo questo brano tra i corollari dei principii enunciati, perché è in esso formulata un'idea che in nessuna parte della *Critica del giudizio* è trattata per se stessa, ma che pur si desume da tutti i capisaldi dell'estetica. È l'idea della bellezza come pura forma, scevra di contenuto. Essa è implicita nella concezione della bellezza come piacere disinteressato, perché ogni interesse appartiene all'ordine del contenuto; come piacere universale e necessario, perché solo nella forma possono risiedere questi valori; come finalità intenzionale senza un fine determinato, perché il *quid sit* di un fine (a differenza dell'*an sit*) non può risultare che dall'analisi del suo contenuto.

Pure, non si può dire che Kant abbia avuto piena coscienza di questo carattere formale del bello, che solo nell'estetica post-kantiana verrà elevato all'altezza di un principio fondamentale. Per lui la forma, secondo le reminiscenze della logica che glie ne suggerivano l'idea, è ancora uno schema troppo vuoto, che esclude da sé ogni contenuto; non già un'attività formatrice, capace di risolvere in sé il suo contenuto, comunicandogli la propria limpidezza e trasparenza. Come risulta dagli esempi riferiti nel testo, essa giova ad eliminare dal campo dell'arte le attrattive sensibili e le emozioni, che oscurano la bellezza piuttosto che illuminarla; ma, per il suo significato troppo ristretto, rischia talvolta di escludere come materia accessoria ciò che, correttamente inteso, può avere uno schietto valore formale. Per es. nella pittura, Kant considera come forma il disegno e come materia il colore, relegandolo tra le attrattive sensibili. Ma chiunque s'intende di pittura sa che solo nelle opere scadenti il colore è usato come un ornamento sovrapposto, per impressionare l'occhio profano; ma nelle vere opere d'arte il colore s'intrinseca col disegno ed ha valore di forma, perché il materiale sensibile di cui consta si trasfigura nella visione stessa dell'artista. Quindi non si dovrebbe dir puro il giudizio di gusto che prescinde da ogni contenuto sensibile e sentimentale; bensí quello che eleva a sé e converte in sé quel contenuto.

25. - Il gusto e le regole.

Non vi può essere nessuna regola oggettiva del gusto, che determini mediante concetti che cosa sia bella. Infatti, ogni giudizio che scaturisce da questa fonte è

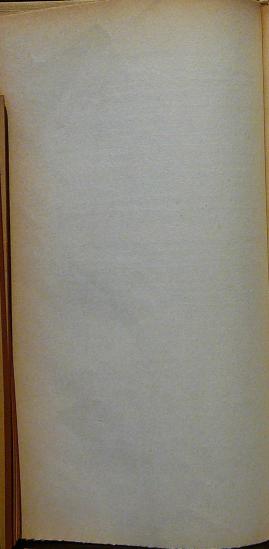
estetico: cioè la sua causa determinante è il sentimento del soggetto e non un concetto dell'oggetto. Cercare un principio del gusto, che dia un universale criterio del bello mediante concetti, è una sterile impresa, perché l'oggetto della ricerca è impossibile e contradittorio. L'universale comunicabilità della sensazione del piacere o del dispiacere (ma una comunicabilità che si esplica senza concetto), l'accordo, per quanto è possibile, di tutti i tempi e di tutti i popoli in rapporto a questo sentimento e nella rappresentazione di certi oggetti: è questo il criterio empirico, debole e appena congetturale, per derivare l'esperienza del gusto dal fondo ascoso e comune dell'accordo, tra gli uomini, sul giudizio intorno alle forme in cui gli oggetti sono rappresentati.

25. - Che non possa darsi una regola oggettiva del gusto, è un'ovvia conseguenza del principio già posto precedentemente, secondo cui il bello è espressione di una normalità senza una norma determinata. Mancando la possibilità di formulare una norma, ogni capolavoro ha un valore esemplare, cioè esprime una normalità. E l'educazione nel gusto, non potendo consistere nell'apprendimento delle regole, consisterà nella viva tradizione dei giudizi di gusto enunciati dall'umanità attraverso i tempi. Da notare qui un'altra incertezza nel pensiero kantiano: egli dice che questo criterio è «empirico, debole e congetturale», mentre nel n. 21, parlando del «senso comune», con cui voleva intendere la stessa cosa, ne faceva una norma ideale e a priori.

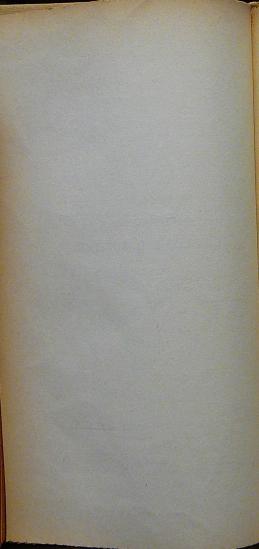
26. - Giudizio di gusto e giudizio logico.

Il giudizio di gusto si distingue dal giudizio logico in ciò, che quest'ultimo sussume una rappresentazione sotto il concetto di un oggetto, e quello no, perché allora il consenso universale e necessario potrebbe essere imposto mediante prove. Di simile v'è invece tra i due l'universalità e la necessità, che però nel giudizio di gusto non hanno natura concettuale, ma sono pu-

ramente soggettive. La condizione soggettiva di ogni giudizio è la facoltà stessa di giudicare. Questa, in rapporto a una rappresentazione con cui un oggetto vien dato, esige l'accordo di due facoltà rappresentative: l'immaginazione (per intuire e connettere il molteplice di essa) e l'intelletto (per la rappresentazione concettuale dell'unità di questo molteplice). E, poiché qui nessun concetto dell'oggetto sta a fondamento del giudizio, questo deve riposare sulla mera sensazione del reciproco e animato contatto dell'immaginazione nella sua libertà e dell'intelletto nella sua legalità; quindi, sopra un sentimento che ci fa giudicare l'oggetto, nella sua finalità rappresentativa, come conforme al libero gioco delle facoltà intellettuali.

26. - L'argomento di questo numero si connette a quello del n. 23. Di nuovo c'è soltanto l'osservazione che l'accordo soggettivo dell'immaginazione e dell'intelletto nel giudizio di gusto, o il libero gioco delle due facoltà, non è avvertito per mezzo della riflessione (come nel giudizio logico), ma per mezzo del sentimento. Noi avvertiamo cioè in modo immediato, nel bello, l'armonico consenso delle nostre facoltà spirituali.

PARTE SECONDA

IL BELLO E IL SUBLIME

27. - Analogie e differenze tra il bello e il sublime.

Il bello s'accorda col sublime in ciò che l'uno e l'altro piacciono per se stessi. Inoltre, in entrambi il piacere non dipende da una sensazione, come nel piacevole, né da un concetto determinato, come nel buono, ma da un accordo dell' immaginazione con l' intelletto o con la ragione.

Però saltano agli occhi differenze notevoli tra l'uno e l'altro. Il bello nella natura concerne la forma dell'oggetto, che consiste nel limite di esso; il sublime invece si può trovare anche in un oggetto senza forma. Inoltre la seconda specie di piacere differisce molto dalla prima, perché mentre il bello porta con sé direttamente un'espansione del tono vitale e perciò può unirsi con le attrattive e col gioco dell' immaginazione, il sublime è un piacere che emerge solo indirettamente, in quanto è prodotto dal sentimento di una momentanea sospensione delle forze vitali, a cui tien dietro una piú forte espansione. Pertanto l'emozione che esso procura non mostra di essere un gioco, ma qualcosa di serio nell'opera dell' immaginazione. Quindi esso non può unirsi ad attrattive; e, perché l'animo non è soltanto attratto dall'oggetto, ma alternativamente anche respinto, il piacere del sublime non contiene un godimento positivo, ma piuttosto meraviglia e stima, cioè un godimento negativo.

Ma la piú importante ed intima differenza del sublime dal bello sta in ciò, che la bellezza naturale (libera) porta con sé una finalità formale, per cui l'oggetto sembra commisurato al nostro giudizio, e perciò costituisce in se stessa un oggetto di piacere; invece quel che suscita in noi il sentimento del sublime può apparire, quanto alla forma, in contrasto col nostro giudizio e non commisurato col nostro potere rappresentativo e quasi violento verso l'immaginazione; ma tuttavia può esser giudicato, per questo fatto stesso, anche piú sublime.

Di qui si vede subito che noi ci esprimiamo impropriamente quando chiamiamo sublime un oggetto della natura, mentre potremmo chiamar belli moltissimi di questi. Infatti, come si può significare con un'espressione di consenso, ciò che vien concepito come contrastante? Noi non potremmo dir altro, se non che l'oggetto è capace di trarre alla luce una sublimità che ha sede nell'animo nostro, perché il vero sublime non può essere contenuto in nessuna forma sensibile, ma concerne le sole idee della ragione, che, sebbene non possano avere un'espressione sensibile commisurata, anzi a cagione di questa incommensurabilità, sono eccitate ed evocate nel nostro animo.

27. - Nella tradizione del pensiero estetico, dagli antichi a Kant, ed anche oltre, il bello e il sublime sono stati distinti l'uno dall'altro come due concetti differenti e non come due meri gradi empirici nell'àmbito dello stesso concetto. Anche Kant accoglie la veduta tradizionale e si sforza di giustificarla secondo le premesse del suo sistema, spiegando che, mentre il bello nasce da un consenso tra l' immaginazione e l' intelletto, il sublime invece scaturisce da un contrasto. L'estetica contemporanea ha giustamente fatto cadere questa distinzione, che non ha nessun valore concettuale, non potendosi stabilire una netta linea d delimitazione tra i due concetti, i quali si confondono l'uno co l'altro o differiscono per gradi e per sfumature, rivelando cos

la loro natura meramente approssimativa ed empirica. Pure, le considerazioni kantiane sul sublime sono per noi molto istruttive. Da una parte esse svelano, col loro contrasto, quel che v'è di troppo ristretto e formalistico nella concezione kantiana del bello; dall'altra, esse importano, nell'estetica, un nuovo elemento positivo, che potremmo dire romantico, destinato ad integrarsi col classicismo formale della bellezza. In questo modo il bello e il sublime, separati da Kant, tenderanno a riunirsi nell'estetica postkantiana, in un concetto unico, piú comprensivo e sintetico.

L'affinità che Kant nota all'inizio di questo numero tra il bello e il sublime consiste in ciò che il piacere estetico, nei due casi, dipende «da un accordo dell'immaginazione con l'intelletto o con la ragione». Questa osservazione può sembrare inconciliabile con ciò che sarà detto in seguito: che, nel sublime, v'è un contrasto tra le due facoltà. Ma in realtà, vi sono due specie di accordi, per consonanza e per contrasto.

Quanto alle differenze, la prima è che il bello concerne la forma dell'oggetto, il sublime si può trovare anche nell'informe. Qui si palesa il carattere troppo schematico della forma, che vien fatta addirittura coincidere col limite spaziale; o, comunque, con una determinazione oggettiva, contro le premesse soggettivistiche del sistema. In una concezione piú spirituale e comprensiva della forma, come attività formatrice o plasmatrice della fantasia, anche l'informità del cosí detto sublime troverebbe posto. Può esserci infatti una visione formata, compiuta, anche dell'informe.

La seconda differenza è che il bello «porta con sé direttamente una espansione del tono vitale», perché il piacere che esso procura, nascendo dalla consonanza e dall'equilibrio dell'immaginazione e dell'intelletto, è un piacere positivo; mentre nel sublime si nota, in un primo momento, un prevalere dell'oggetto su di noi, come se la nostra immaginazione fosse sopraffatta da un'impressione potente a cui non è commisurata e che è incapace di rendere. Di qui, la «momentanea sospensione delle forze vitali» di cui parla Kant, e che però è seguita da «un piacere che emerge indirettamente», perché, come spiegherà in seguito, l'equilibrio rotto dall'impressione si ristabilisce in virtú della ragione, che riafferma la sua superiorità sulla natura.

La terza differenza si connette con la seconda. Poiché il bello esprime una finalità formale (senza un fine determinato) per cui l'oggetto sembra commisurato al nostro giudizio, nasce da questa adeguazione un piacere positivo. Invece nel sublime il giudizio è sproporzionato all'oggetto, la cui informità non solo

non si lascia possedere dall'immaginazione, ma è quasi violenta contro di essa.

Nell'ultimo periodo del testo comincia a delinearsi il secondo momento, positivo, del sublime, che poi sarà piú ampiamente sviluppato nel numero seguente. Come abbiamo già detto, nel primo momento noi avvertiamo una specie d'inferiorità nostra, di fronte all'imponenza o al prepotere dell'impressione naturale. Ma questa inferiorità ci tocca solo come esseri sensibili o immaginativi, poiché l'oggetto supera appunto la capacità della nostra immaginazione. Non basta tuttavia questo primo momento a porre in essere il sentimento del sublime. Una cosa che sorpassa l'immaginazione potrebbe atterrirci, annientarci; e invece noi sentiamo che nel sublime c'è un'affermazione mediata, e come una riscossa, della nostra personalità. Questo è possibile, in quanto noi non siamo soltanto immaginazione, ma anche ragione; e se, come immaginazione, siamo sopraffatti dalla potenza della natura, come ragione, siamo dotati di un potere piú alto, capace di comprendere e dominare la natura. Ecco dunque che lo squilibrio delle due forze si ricompone in un equilibrio piú alto.

28. - La fonte soggettiva del sublime.

Il vero sublime, dunque, va ricercato nell'animo di chi giudica e non nell'oggetto naturale, che suscita questa disposizione d'animo. Chi vorrebbe chiamar sublimi delle masse montuose informi, sovrapposte in selvaggio disordine l'una all'altra, con le loro piramidi di ghiaccio, o anche il cupo mare tempestoso o altra cosa simile? Ma l'animo si sente elevato nella propria stima, quando nel contemplar queste cose senza riguardo alla loro forma, si abbandona all'immaginazione e alla ragione che la promuove, unendosi con essa pur senza un fine determinato, e trova nondimeno che tutta la forza delll'immaginazione è inadeguata alle idee della ragione.

28. - Il sublime, afferma Kant insistentemente, è nell'animo nostro e non negli oggetti naturali, volendo segnalare che il se-

condo momento, non il primo, è quello che in realtà lo costituisce. Il primo è soltanto un'occasione, per l'immaginazione sopraffatta, di eccitare le idee della ragione. Qui è ancora da notare che, nel sublime, Kant ha riconquistato quella soggettività profonda dei valori estetici che sembra avere smarrito nella concezione del bello.

29. - Il sublime nella natura.

Le rocce che sovrastano ardite, e quasi minacciose, le nuvole temporalesche che si addensano nel cielo con lampi e tuoni, i vulcani in tutta la loro potenza distruggitrice, gli uragani che lasciano dietro di sé la devastazione, lo sconfinato oceano in agitazione, un'alta cascata d'un corso d'acqua potente, ecc., rendono, al paragone della loro forza, il nostro potere di resistenza addirittura insignificante. Eppure il loro spettacolo diviene tanto piú attraente, quanto piú è spaventoso, se noi ci troviamo al sicuro; e noi ben chiamiamo sublimi quegli oggetti, perché essi elevano la forza dell'anima al di sopra della sua misura ordinaria e risvegliano in noi un potere di resistenza di tutt'altra specie che ci dà il coraggio di misurarci con l'apparente onnipotenza della natura.

Infatti, l'impossibilità di resistere alla forza della natura, mentre rivela la nostra impotenza fisica, come esseri naturali, rivela insieme un potere di giudicarci indipendenti da essa e superiori ad essa, da cui deriva un potere di conservazione diverso da quello che può essere oppugnato e messo in pericolo dalla natura esterna, in virtú del quale l'umanità resta non diminuita nella nostra persona, anche se l'uomo dovesse soggiacere a quella forza. In tal modo la natura, nel nostro giudizio estetico, non vien giudicata sublime perché spaventosa, ma perché eccita in noi la nostra forza

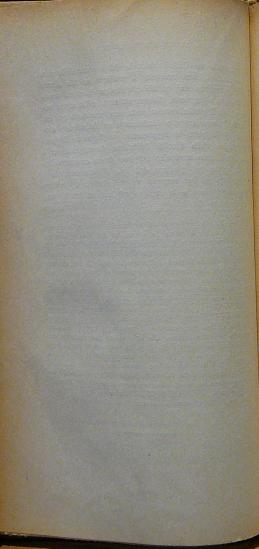
(che non appartiene alla natura), che ci spinge a ritener meschine le cose che ci preoccupano (beni, salute, vita), e quindi irrilevante la potenza della natura, a cui siamo sottoposti relativamente a quelle cose. Perciò qui la natura vien chiamata sublime sol perché eleva l'immaginazione alla rappresentazione di quei casi in cui l'animo può rendere sensibile l'elevatezza del suo destino, anche al di sopra della natura.

29. - Gli esempi addotti nel testo sono molto chiari e non hanno bisogno di commento. Ci limitiamo solo a notare una sensibile deviazione dalla pura valutazione estetica, in questa concezione kantiana del sublime. La ragione, che riafferma la sua supremazia sul temporaneo turbamento od oscuramento dell'immaginazione, ha un significato morale piú che estetico. E a un superamento morale della natura esterna e di quel che v'è di naturale anche in noi (come esseri sensibili e immaginativi) allude chiaramente Kant nell'ultimo periodo del testo. Tuttavia, alla fine del numero seguente, egli tenterà di arginare questo sconfinamento, affermando che, nel suo complesso, il giudizio del sublime resta sempre estetico, poiché il contrasto tra l'immaginazione e la ragione è superato solo soggettivamente, e non oggettivamente (cioè non in virtú di concetti morali). In altri termini l'accordo si realizza in un sentimento immediato e non in una riflessione mentale.

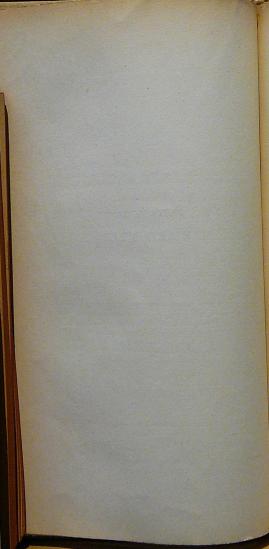
30. - Commozione e calma nella contemplazione estetica.

L'animo si sente *commosso* nel rappresentare il sublime nella natura, mentre nel giudizio estetico del bello naturale gode di una contemplazione *calma*. Quella commozione (specialmente al suo inizio) può essere paragonata a uno scotimento, cioè a una rapida vicenda di repulsioni e di attrazioni dell'oggetto stesso. L'eccesso a cui è spinta l'immaginazione nell'abbracciare l'intuizione è come un abisso, in cui essa teme di per-

dersi; ma per l'idea razionale del soprasensibile non è eccessivo, bensí normale, il produrre un tale sforzo dell'immaginazione; quindi ciò che per la mera sensibilità era ripugnante, diviene attraente nella stessa misura. Ma il giudizio stesso resta sempre soltanto estetico, perché, senza avere a fondamento un determinato concetto dell'oggetto, si rappresenta semplicemente il gioco soggettivo delle facoltà dell'anima (immaginazione e ragione), come armonico nel loro stesso contrasto. Infatti, come nel giudizio del bello l'immaginazione e l'intelletto col loro accordo, cosí nel giudizio del sublime l'immaginazione e la ragione col loro contrasto, producono una finalità soggettiva delle facoltà dell'anima.

30. - La contemplazione del sublime è *commossa*, la contemplazione estetica è *calma*. In queste due notazioni si compendiano, rispettivamente, il carattere romantico del sublime e quello classico del bello. Ma l'insostenibilità di una distinzione tra il bello e il sublime si rivela indirettamente anche da ciò, che nessuno di quei due caratteri può star per sé, fuori di ogni rapporto con l'altro. Già per lo stesso Kant, il sublime non esprime un mero perturbamento, cioè una immediata commozione, ma un perturbamento superato da un principio superiore che rasserena lo spirito; quindi una calma in cui traspare la passata commozione. E d'altra parte, una calma, che non sia il rasserenamento di uno stato emotivo, è qualcosa di freddo, di inerte, che non conviene neppure alla bellezza, ed anzi contrasta con quella nota sentimentale che Kant ha voluto giustamente attribuirle. La fusione che l'estetica postkantiana effettuerà dei due concetti del bello e del sublime, porterà con sé anche la fusione dei due caratteri della contemplazione estetica nell'idea di una visione serena in cui si placa un tumulto passionale. Fuori di questa sintesi, la calma è frigida, il sentimento è torbido; e né l'una, né l'altro riescono a elevarsi a un valore estetico.

PARTE TERZA

LE ARTI BELLE

31. - Arte e natura.

L'arte si distingue dalla natura come un fare *(facere)* da un agire od operare in genere *(agere)*, e il prodotto della prima dalla seconda, come opera *(opus)* da prodotto *(effectus)*.

A rigore non si dovrebbe chiamar arte se non ciò ch'è prodotto mediante la libertà, cioè mediante la spontaneità che la ragione pone a fondamento dei suoi atti. Infatti sebbene si sia soliti chiamare opera d'arte anche quella delle api (le cellette di cera regolarmente costruite), ciò si fa soltanto per analogia; ma non appena si riflette che le api non danno un fondamento razionale al loro lavoro, si dice subito che questo è un prodotto della loro natura (dell'istinto) e si attribuisce soltanto al loro creatore la qualifica dell'arte.

Quando, scavando in una palude, si trova, come spesso è accaduto, un pezzo di legno digrossato, non si dice che è un prodotto della natura, ma dell'arte; la causa produttrice s'è proposto un fine, a cui esso deve la sua forma. D'altronde si è disposti a veder dell'arte anche in tutto ciò ch'è fatto in modo che un'idea di esso è dovuta preesistere nella sua causa, prima che nell'effetto (com'è il caso delle api), senza che l'effetto, come tale, sia stato pensato dalla causa stessa. Ma, quando alcunché vien chiamato opera d'arte

in senso assoluto, s'intende sempre designare un'opera degli uomini.

31. - Nelle due sezioni precedenti, Kant ha trattato del bello (e del sublime) di natura; in questa, passa a trattare del bello d'arte. La distinzione dei due tipi di bellezza costituisce una sopravvivenza tenace della tradizione oggettivistica, che faceva risiedere il bello nelle cose piuttosto che in noi. Ed è degno di nota constatare che lo stesso Kant, il quale ha potentemente contribuito a scalzare quella tradizione, definendo il bello in termini di piacere soggettivo (e non di caratteri oggettivi), vi ricade poi, contrapponendo un bello di natura a un bello d'arte. L'estetica contemporanea ha eliminato questi ultimi residui oggettivistici, spiegando che il così detto bello di natura rientra nella stessa categoria del bello d'arte. In che cosa per es. differisce un panorama da un quadro che lo rappresenta? La bellezza di quel panorama non può consistere in un complesso di note oggettive, indipendenti da noi: un ammasso di pietre, una distesa di verde, una luminosità di cielo, non contengono nulla che, per sé considerato, possa chiamarsi bello. La bellezza invece nasce dalla nostra visione, che abbraccia quei dati sensibili, li armonizza, li fonde, e comunica loro un'anima, che è lo stesso stato d'anima del contemplante. In altri termini, la bellezza di un panorama è già la prima intuizione di un quadro; e l'opera del pittore, in fondo, non consiste che nello sviluppare e realizzare sulla tela quella intuizione, che per gli altri resta allo stato di abbozzo, e, perché più labile, è presto sopraffatta da altre intuizioni sopravvenienti. Tra la bellezza di natura e la bellezza d'arte v'è dunque continuità, se pur differenza di gradi; ma qualitativamente esse coincidono. Questa unità profonda è sfuggita a Kant; eppure non si può dire ch'egli non l'abbia presentita. Come vedremo nel corso di questa ultima parte della sua estetica, egli, anche restando fermo nella distinzione, è tratto spesso a intrecciare e a scambiare l'uno con l'altro i caratteri delle due bellezze, e così facendo, ha preparato la futura sintesi.

All'inizio della sua indagine, Kant distingue le opere dell'arte da quella della natura come un *facere* da un *agere*: dove il *facere* esprime l'azione intenzionale, volontaria; l'*agere* la produzione non intenzionale o irriflessa. In un senso traslato si parla di opere d'arte anche a proposito di produzioni naturali, come per es. le cellette di un alveare; ma, a rigore, la qualifica è inesatta, perché le api lavorano istintivamente e senza coscienza

riflessa di quel che fanno; piú propriamente, essa va attribuita all'opera di Dio, che crea intenzionalmente quegli artefici industriosi, ma inconsapevoli.

V'è dunque nell'arte un' intenzionalità, un principio finalistico, che, come sappiamo, consiste nella preesistenza dell' idea del risultato da raggiungere, nella causa produttiva. E poiché noi non conosciamo altri esseri, fuori degli uomini, capaci di agire intenzionalmente, (che ve ne siano degli altri possiamo solo argomentare per via indiretta), diciamo che l'arte è qualcosa di essenzialmente umano.

32. - Arte e scienza.

L'arte, in quanto abilità degli uomini, si distingue anche dalla scienza (come potere da sapere), come la facoltà pratica dalla teoretica, come la tecnica dalla teoria (l'agrimensura dalla geometria).

32. - L'arte si distingue dalla scienza, perché v'è in essa una produttività che la fa rientrare nell'àmbito dell'attività pratica, mentre la scienza resta nella pura sfera contemplativa o teoretica.

33. - Arte e mestiere.

L'arte si distingue anche dal mestiere: la prima si chiama libera, il secondo può esser anche chiamato mercenario. Si considera la prima, come se fosse soltanto un gioco, cioè un'occupazione per se stessa piacevole, che raggiunge spontaneamente il suo fine; la seconda, come se fosse un lavoro per se stesso penoso, che solo mediante il suo effetto (per es. il guadagno) attrae, e il cui fine perciò può essere imposto coattivamente.

33. - La distinzione precedente, tuttavia, non coglie che un aspetto meramente esteriore dell'arte, quello che concerne la sua estrinsecazione fisica. Che questo non sia l'aspetto piú impor-

tante, ci viene confermato dalla nuova distinzione tra l'arte bella e il mestiere. L'interesse pratico è predominante nel mestiere, che compie le sue opere in vista di un guadagno, o, in generale, di una utilità. Ma nell'arte prevale il gioco disinteressato e spontaneo delle facoltà spirituali, cioè dell'immaginazione e dell'intelletto. Il torto di Kant è stato di aver messo insieme arte e mestiere, in una comune opposizione alla contemplazione scientifica, senza considerare che l'estrinsecazione pratica aveva un valore molto diverso per l'una e per l'altro; mentre, se avesse guardato l'arte bella nel suo motivo generatore, l'avrebbe piuttosto avvicinata, sotto l'aspetto della teoreticità, alla scienza, pur avvertendo che la contemplazione, nei due casi, è diversa. L'estetica contemporanea ha, anche qui, opportunamente corretto la veduta kantiana.

34. - Arte meccanica, arte piacevole e arte bella.

Quando l'arte, commisurandosi alla conoscenza di un possibile oggetto, compie soltanto le operazioni necessarie per realizzarlo, essa è meccanica; ma se ha come suo scopo immediato il sentimento del piacere, si chiama arte estetica. Questa è piacevole o bella: nell'una, le rappresentazioni che suscitano il piacere hanno il valore di mere sensazioni, nell'altra, di modi di conoscenza.

Arti piacevoli son quelle che son destinate al mero godimento; tali sono tutte le attrattive che possono soddisfare una società riunita a banchetto: come il raccontare piacevolmente, l'intavolare una discussione sostenuta e vivace, il produrre un'eccitazione moderatamente piacevole con scherzi e risa: dove si può chiacchierare, come si dice, tra i bicchieri, senza che nessuno si ritenga responsabile di quel che dice, perché pensa al trattenimento momentaneo e non ad offrire una materia durevole alla riflessione o alla discussione.

L'arte bella, invece, è una specie di rappresentazione che ha in se stessa il suo fine, e, sebbene non inten-

zionalmente, promuove la cultura delle facoltà dell'anima per una comunicazione socievole. L'universale comunicabilità di un piacere implica che questo non debba limitarsi a un godimento sensibile, ma debba avere una natura riflessiva; perciò l'arte bella è tale che ha per misura il giudizio e non la sensazione.

34. - L'arte meccanica, di cui qui si parla, corrisponde al mestiere della partizione precedente: guardata nella sua genesi, piú che nel suo risultato, essa consiste in una riproduzione meccanica dell'oggetto giudicato utile. Nell'arte estetica, invece, quel che conta è il rapporto della produzione, non con l'oggetto, ma col sentimento del piacere. E anche qui, come nell'analisi del bello di natura, può aversi un'arte piacevole, dove si cerca, attraverso la rappresentazione artistica, il godimento sensibile, e un'arte bella dove la rappresentazione è vista nella luce del giudizio estetico (e perciò ha il valore di un modo di conoscenza). Il prodotto dell'arte bella, insomma, è giudicato per se stesso, per la pura gioia della contemplazione, e non è asservito a una valutazione estrinseca, edonistica o utilitaria. Qui, come si vede, l'elemento teoretico dell'arte che sembra obliterato nella distinzione tra l'arte e la scienza, posta nel n. 32, torna in piena luce. E da questo elemento teoretico Kant fa derivare il valore educativo dell'arte (al quale proposito è da notare l'espressione avverbiale «non intenzionalmente», con cui Kant vuol significare che l'arte non può direttamente proporsi un fine educativo, che distruggerebbe l'immediatezza del piacere estetico; ma che tuttavia questo fine si attua per vie mediate, in virtú dell'universale comunicabilità dell'arte e dell'elevazione spirituale che essa produce nei suoi cultori).

35. - Arte come natura.

Innanzi a un prodotto dell'arte bella bisogna aver coscienza che esso è arte e non natura; e tuttavia la finalità della sua forma deve apparir cosí libera da ogni costrizione di regole arbitrarie, come se fosse un prodotto della pura natura. Su questo sentimento della libertà nel gioco delle facoltà conoscitive, che dev'es-

sere nel tempo stesso indirizzato a un fine, riposa quel piacere che, esso solo, è universalmente comunicabile, pur senza fondarsi sopra concetti. Vedemmo che la natura è bella, quando ha l'apparenza dell'arte; a sua volta, l'arte può esser chiamata bella, quando siamo consci che, pur essendo arte, può esser considerata come natura.

Possiamo dunque dire in generale, tanto per la bellezza di natura, quanto per quella d'arte: è bello ciò che piace nel puro giudizio di gusto (non nella sensazione, né per mezzo di un concetto). Ora, l'arte ha sempre l'intento di produrre qualche cosa. Se questa fosse una mera sensazione soggettiva, che dovesse accompagnarsi col piacere, allora essa piacerebbe nel giudizio solo per mezzo di un sentimento sensibile. Se invece l'intento fosse di produrre un oggetto determinato, l'oggetto, una volta realizzato, piacerebbe solo per mezzo di concetti. In ambo i casi l'arte non piacerebbe nel puro giudizio, cioè non sarebbe arte bella, ma meccanica.

Perciò la finalità nel prodotto dell'arte bella, sebbene sia intenzionale, deve apparire come non intenzionale; cioè l'arte bella dev'essere considerata come natura, benché si sia consci ch'è arte. Ma un prodotto dell'arte appare come natura, in quanto sia stato puntualmente osservato l'accordo con le regole in virtú delle quali il prodotto può risultare come dev'essere; ma senza sforzo, senza scolasticismo, senza cioè che resti traccia che l'artista ha avuto la regola innanzi agli occhi e che le facoltà del suo animo ne sono state ostacolate.

35. - In questo numero Kant, mentre riafferma la distinzione tra natura ed arte, nel tempo stesso la supera. Abbiamo visto nella 2ª sezione che nel bello di natura si dà una finalità senza un fine determinato. Per questo carattere intenzionale, i prodotti della natura vengono a porsi sullo stesso piano di quelli dell'arte.

Inversamente, il bello d'arte muove dall'intenzionalità dell'artefice; ma se questo scopo traspare, se cioè si rivela nell'opera lo sforzo di realizzazione che essa è costata, allora l'opera stessa è giudicata artifiziosa, meccanica (perché è proprio dell'arte meccanica la consapevolezza del fine da raggiungere). Bisogna dunque che l'arte bella, pur essendo intenzionale nel suo procedimento, non manifesti questo suo carattere, ma appaia spontanea come la natura. Cosicché le caratteristiche del bello di natura e del bello d'arte si convertono le une nelle altre, e sono tutte egualmente comprese sotto il concetto di « una finalità senza un fine determinato ». Anche nel comune discorso, noi siamo soliti di interpretare il bello di natura in termini di bello d'arte e viceversa. Cosí, di fronte ad un bel panorama, noi ammiriamo « il quadro »; di fronte a una bella pittura, diciamo che sembra « naturale ». Con queste espressioni, noi segnaliamo, rispettivamente, l'intenzionalità e la spontaneità della cosa bella: ma qualunque essa sia, di natura o d'arte, i due caratteri debbono essere presenti insieme, perché possa dirsi bella.

A conferma dell'affinità estetica della natura e dell'arte, giova osservare che le differenze del bello d'arte da ciò che piace nella sensazione e da ciò che piace per mezzo del concetto, corrispondono a quelle già enunciate nella 1ª sezione, relativamente al bello di natura. Perciò ci asteniamo dal commentarle, ritenendole già familiari al lettore.

36. - Il genio nell'arte.

Genio è il talento (dono naturale) che dà la regola all'arte. Poiché il talento, come facoltà produttiva innata dell'artista appartiene esso stesso alla natura, si potrebbe anche dire: il genio è la disposizione innata dell'animo *(ingenium)*, mediante cui la natura dà la regola all'arte. Perciò le arti belle debbono essere necessariamente considerate come arti del genio.

Infatti, ogni arte, presuppone delle regole, mediante le quali vien rappresentato come possibile un prodotto che deve chiamarsi artistico. Ma il concetto dell'arte bella non consente che il giudizio sulla bellezza del suo prodotto sia ricavato da una regola che abbia per suo

fondamento un concetto. Pertanto, l'arte bella non può prescriversi da se stessa la regola, secondo la quale deve realizzare il suo prodotto. E, poiché, nel tempo stesso, senza una regola precedente un prodotto non si può mai chiamare arte, deve perciò la natura dare la regola all'arte nel soggetto (indirizzandone le facoltà), cioè l'arte bella è possibile solo come prodotto del genio.

36. - Il genio ha, di fronte al bello d'arte, una posizione analoga a quella che ha il gusto di fronte al bello di natura; cosicché le differenze tra i due tipi di bellezza si possono compendiare anche nella differenza tra il genio e il gusto. La ragione principale per cui Kant ha creduto necessario porre due facoltà diverse per le due forme del bello sta nella concezione ancora in qualche modo oggettivistica che egli ha del bello di natura. Poiché sembra che questo risieda nelle cose, v'è bisogno di una facoltà la quale si limiti soltanto a contemplarlo e a rivelarlo; invece il bello d'arte si tratta di produrlo e di crearlo. Così il genio risponde a una funzione creativa, il gusto a una funzione contemplativa o dichiarativa. Ora è evidente che l'estetica contemporanea, la quale ha fatto cadere la distinzione tra un bello di natura e un bello d'arte, abbia dovuto cancellare anche quella tra il gusto e il genio, considerando l'uno e l'altro come gradi diversi di una facoltà qualitativamente identica. Di questa ulteriore unificazione parleremo in seguito; per ora è opportuno seguire il pensiero kantiano nella sua formulazione testuale. Infatti le considerazioni di Kant intorno al genio artistico non perdono nulla del loro valore, anche col cader della distinzione in quistione, sia perché esse ci mostrano alcuni importanti rapporti tra il genio e il gusto, sia perché la via che s'è svelata più feconda nello svolgimento dell'estetica dopo di Kant non è quella che muove dal bello di natura, ma quella che muove dal bello d'arte; quindi il concetto del genio ci consente di penetrare e di comprendere il processo della produzione estetica meglio di quello del gusto.

Kant comincia a definire il genio come una facoltà innata, come una forza produttiva analoga a quella che opera in tutta la natura, il cui precipuo carattere è la spontaneità. Esso non procede in maniera riflessa, per concetti o regole intenzionalmente predisposte, perché altrimenti, come sappiamo, il prodotto

sarebbe utile o buono, ma non bello. Nel bello infatti si realizza una finalità senza fine, una regolarità non consapevole della regola a cui si obbedisce. E tale è appunto quella che la natura dà al genio: la forza di una produzione spontaneamente regolata o indirizzata. Qui è già da notare che i termini «natura» ed «arte» si convertono l'uno nell'altro.

37. - Caratteri del genio.

Di qui si vede, che il genio 1) è un talento capace di produrre ciò che non comporta una regola determinata; perciò l'originalità dev'essere la sua prima proprietà; 2) poiché vi possono essere anche delle stravaganze originali, i suoi prodotti debbono insieme essere dei modelli, cioè qualcosa di esemplare; per conseguenza, benché non siano essi stessi sorti per imitazione, debbono servire ad altri a questo scopo, vale a dire come misura o regola del giudizio; 3) esso non può descrivere o spiegare scientificamente in qual modo porta a compimento il suo prodotto, ma dà la regola come natura; perciò l'autore di un prodotto, che è dovuto al suo genio, non sa egli stesso in che modo trova in sé le idee relative, e non ha in suo potere di trovarne a volontà o metodicamente delle altre, né l'impartire ad altri delle prescrizioni che li pongano in grado di trarre da sé prodotti simili. (Perciò la parola genio è probabilmente derivata da *genius*, lo spirito proprio, infuso a un uomo dalla nascita, che lo difende, lo guida, e dal cui suggerimento provengono quelle idee originali); 4) la natura mediante il genio dà prescrizioni, non alla scienza, ma all'arte, e anche questo, solo in quanto l'arte dev'essere bella.

37. - 1) Il genio è originale, perché non segue una regola posta da altri, ma una regola che scaturisce inconsapevolmente da lui stesso; 2) la genialità non è stravaganza o bizzarria, cioè un

deviare dalle norme comunemente seguite; essa contiene in sé una nuova norma, ed è perciò esemplare, nel senso chiarito nel n. 21; 3) non avendo coscienza della regola, il genio non può impartirla ad altri con l'insegnamento; anzi, non può nemmeno giovarsene egli stesso, sempre che vuol produrre qualcosa; ma deve, come si dice, attendere e seguire l'ispirazione. Ben diverso, dunque, è il suo lavoro dal lavoro metodico e riflesso, dove il possesso consapevole della regola (il metodo) consente di intraprendere nuove ricerche sulla guida delle precedenti e d'indirizzare ad esse anche altri studiosi. Ma nessun Dante e nessun Leopardi insegneranno mai ad altri a poetare come loro; e neppure potranno risvegliare ad arbitrio il proprio estro; 4) le differenze qui segnalate tra scienza ed arte sono piú ampiamente svolte nel numero seguente.

38. - Genio creativo e imitazione.

Tutti si accordano in ciò, che il genio è da considerare come del tutto opposto allo spirito d'imitazione. Ora, poiché l'apprendere non è che imitare, ne viene che la piú grande facilità di apprendere, la ricettività mentale, può valere come ricettività e non come genio. Se anche uno è capace di pensare o di poetare da sé, e non si limita a comprendere ciò che altri hanno pensato, ma scopre qualcosa nel campo dell'arte o della scienza, non si ha una buona ragione per chiamare una simile testa (grande, magari) un genio (in opposizione con chi, non sapendo far altro che imparare ed imitare, vien detto un pappagallo). Infatti egli avrebbe potuto anche imparare, per le vie naturali della ricerca e della riflessione metodica, quel che fa, che non differisce specificamente da ciò che si può acquistare con diligenza per mezzo dell'imitazione. Cosí, tutto ciò che Newton ha esposto nella sua immortale opera sui principii della filosofia naturale, benché per scoprirlo sia stata necessaria una grande testa, si può bene imparare; ma non si può imparare a poetare genialmente, per

quanto esaurienti possano essere le prescrizioni dell'arte poetica ed eccellenti i modelli. La ragione è che Newton avrebbe potuto additare intuitivamente non solo a se stesso, ma anche agli altri, e perciò rendere imitabili, tutti i passi che egli doveva fare, dai primi elementi della geometria fino alle sue grandi e profonde scoperte; ma nessun Omero o nessun Wieland può mostrare come le sue idee ricche di fantasia e insieme di pensiero siano scaturite dalla sua testa e si siano combinate insieme, perché egli stesso non n'è cosciente, e quindi non può insegnarlo ad altri. Perciò nel campo scientifico, il piú grande scopritore non differisce se non per grado dal più affaticato imitatore, e differisce invece qualitativamente da chi è dotato per l'arte bella. Con ciò non si vuol diminuire il pregio di quei grandi uomini, a cui la stirpe umana è tanto debitrice, di fronte ai privilegiati, cui la natura ha fatto dono di talenti artistici. Per il fatto stesso che le doti dei primi sono destinate a perfezionare progressivamente le conoscenze e i vantaggi che ne derivano e a istruire gli altri in esse, il loro merito è maggiore di fronte a quelli che hanno l'onore di esser chiamati genii. Per costoro, l'arte è destinata a subire un arresto, poiché ad essa è posto un limite al di là del quale non può andare, e che probabilmente ha già raggiunto da tempo e che non può essere spostato. E inoltre, una tale abilità non si può comunicare, ma vuol essere impartita a ciascuno immediatamente dalla mano della natura; quindi muore con lui, finché la natura non dota nuovamente un altro, sí che non abbia bisogno che di un esempio, per esercitare in modo analogo il talento di cui è consapevole.

38. - Se il genio è originalità, è chiaro che esso contrasti con lo spirito d'imitazione. Ora l'imitazione, per Kant, può essere adeguata all'apprendimento della scienza, dove è possibile indicare e seguire il procedimento metodico della ricerca, non a

quello dell'arte, dove tutto dipende da una facoltà nativa, non comunicabile e non consapevole delle sue regole. Perciò non ci sarebbero, secondo Kant, dei veri genii scientifici, ma solo dei grandi ingegni; il genio vero e proprio sarebbe un privilegio del l'arte. Queste conclusioni ci lasciano molto perplessi. È certamente vero che il carattere metodico della scienza permette di ricostruire, passo per passo, la via della scoperta e della dimostrazione di nuovi principii scientifici; ciò che non è possibile per l'arte: donde segue che il successo degl' imitatori è ben diverso nei due casi. Ma la scoperta stessa non scaturisce dal fondo sorgivo dell'anima, da una facoltà intuitiva e originale, non dissimile da ciò che si chiama genio? Anche nella scienza, dunque, gl' imitatori potranno, sí, appropriarsi della tecnica dimostrativa; ma, in quanto meri imitatori, non saranno in grado di scoprire o di creare nulla di nuovo. Accade ad essi qualcosa di analogo a quello che si suol constatare negl' imitatori dell'arte: anche costoro possono apprendere la tecnica di un pittore e di un poeta: ma non possono impadronirsi dello spirito della creazione artistica, che è una dote ingenita e non immediatamente comunicabile. In conclusione, sembra piú conforme al vero ammettere che ci siano genii scientifici, religiosi, etici, come ci son genii artistici; e che la genialità, piuttosto che una prerogativa dell'arte, sia una prerogativa dello spirito umano in tutte le sue forme ed attività. Come ultima conseguenza, non è accettabile l'affermazione kantiana «che il piú grande scopritore non differisce se non per grado dal piú affaticato imitatore», mentre l' imitatore artistico differirebbe per qualità dal maestro dell'arte. La differenza è qualitativa in ambo i casi.

Queste riserve non infirmano tuttavia il valore delle considerazioni fatte da Kant nell'ultima parte di questo numero. Dato il carattere metodico e consapevole del procedimento scientifico, la scienza è destinata a perfezionarsi continuamente, cioè a progredire. L'arte invece, dipendendo unicamente dal genio, non è suscettiva di tale progresso. I risultati del lavoro scientifico di un Galileo, di un Keplero, di un Newton, si sommano, o meglio, s' integrano; ma i prodotti dell'arte di un Omero, di un Dante, di un Ariosto, sono incomparabili, e ciascuno sta per sé. Di un progresso artistico può parlarsi in un senso soltanto mediato, che non tocca il valore dell'arte come tale: nel senso cioè che progredisce la vita storica e si ampliano e si arricchiscono le esperienze umane da cui trae alimento la visione dell'artista. Ma non perciò il valore di una visione che emerge da una vita piú elementare (quella per es. di un Omero) è inferiore a quello di una visione piú complessa (per es. di un Dante).

Poco giustificabile invece sembra l'altra affermazione di Kant che l'arte, scaturendo dalla genialità, sia destinata a subire un arresto, « perché ad essa è posto un limite al di là del quale non può andare, e che probabilmente ha già raggiunto da tempo e che non può essere spostato ». Con qual diritto, infatti, si può porre un limite alla produttività della natura in materia di genii?

39. - I MODELLI ARTISTICI.

Poiché il dono naturale dell'arte bella deve dare la regola, di che specie è questa? Essa non può essere prescritta in nessuna formula, perché allora il giudizio sul bello sarebbe determinabile mediante concetti; ma la regola deve poter essere ricavata dall'atto, cioè dalla produzione, sulla quale gli altri possano provare il loro talento, per servirsene non come un modello da imitare, ma come un esempio. Come ciò sia possibile, è difficile a spiegare. Le idee dell'artista suscitano idee simili nello scolaro, se la natura l'ha dotato di facoltà similmente proporzionate. I modelli delle belle arti sono perciò i soli mezzi per trasmettere le arti alla posterità; il che non può avvenire con mere descrizioni specialmente nel campo delle arti della parola; ed anche in queste non possono divenire classici se non i modelli delle lingue antiche, morte e considerate come dotte.

39. - Il problema che qui Kant si propone è il seguente: se il genio è una produttività spontanea, intimamente regolata, ma incapace di poter esibire la propria regola, a che giovano le scuole d'arte, e come si comunica attraverso di esse un influsso che non sembra comunicabile e imitabile?

Precedentemente, Kant ha già avviato una risposta a questo quesito, dicendo che l'opera d'arte non è un modello da imitare, ma un esempio da seguire. La differenza tra l'imitazione e l'esempio sta in ciò, che l'una si sforza di copiare e di riprodurre; l'altro è solo un eccitante, uno stimolante, per risvegliare nel seguace una facoltà analoga a quella del maestro, o in altri termini, il genio proprio del seguace. Perciò, mentre l'imitazione non

coglie che i tratti esterni dell'opera, ed è incapace di assimilarne l'intima genialità, l'esempio, libero com' è da ogni passività imitativa, e operando dall' interno, può suscitare qualcosa di originale, perché fa appello a una facoltà qualitativamente identica nel maestro e nello scolaro, che però si differenzia nei suoi prodotti, essendo l'originalità il suo carattere precipuo. Così l'opera dello scolaro di genio differirà da quella del maestro, molto più che non l'opera del mero imitatore; e tuttavia sarà incomparabilmente più affine ad essa, o, come si suol dire, congeniale. Queste considerazioni sono giustissime; troppa ristrettezza invece v'è nella limitazione della qualità di modelli o esemplari alle opere dell'antichità. Il pregiudizio del classicismo è ancora assai radicato nel pensiero kantiano.

40. - L'ARTE BELLA E LA TECNICA.

Benché l'arte meccanica e l'arte bella, la prima come mera arte della diligenza e dell'apprendimento, la seconda come arte del genio, siano molto diverse tra loro, tuttavia non v'è nessuna arte bella, in cui qualcosa di meccanico, che può essere concepito e seguito mediante regole, e quindi qualcosa di scolastico, non costituisca una condizione essenziale. Infatti, in essa qualcosa dev'essere pensato come fine; senza di che il suo prodotto non potrebbe esser prescritto a nessun'arte, ma sarebbe un mero prodotto del caso. Ma per attuare un fine, sono necessarie delle regole determinate, da cui non ci si può mai esentare. Ora, poiché l'originalità del talento costituisce uno (ma non l'unico) dei tratti essenziali del carattere del genio, alcune teste deboli credono di non poter meglio mostrare d'esser fioriture del genio, che con lo svincolarsi dalla costrizione scolastica di tutte le regole, immaginando di figurar meglio sopra un cavallo furioso che sopra un cavallo di maneggio. Il genio può offrir soltanto un ricco materiale alla produzione delle arti belle; ma per elaborarlo e darvi una forma si esige un talento educato alla scuola.

40. - La differenza qui adombrata è quella tra l'arte e la tecnica. La tecnica, nel senso stretto della parola, che è il solo che Kant ha avuto presente, costituisce la parte di arte meccanica, che è distinta dall'arte propriamente detta, ma è inseparabile da essa. Per es. nella pittura, l'arte consiste nella visione creativa che è dovuta al genio; ma v'è insita in essa una tecnica del disegno, dell'impasto, dell'uso del colore. Ora, come v'è una regola intima del genio, cosí v'è una regola, o meglio un complesso di regole, della tecnica; ma la differenza tra l'una e le altre sta in ciò, che la prima è congenita e non comunicabile con l'insegnamento; le altre invece, consistendo in una consapevole perizia, possono e debbono essere impartite. La spontaneità del genio non dispensa dall'obbligo di seguire queste regole; ed anzi Kant chiama « teste deboli » quelle che credono di poterne fare a meno, immaginando che la genialità figuri meglio quando è sciolta da ogni vincolo di regole esterne. E non si avvedono invece che in questo modo riescono solo a realizzare un tipo di originalità deteriore, che confina con la bizzarria e la stravaganza. Il vero genio non disdegna le regole della tecnica, e sente anzi che esse sono un utile freno per contenere lo straripamento della propria ispirazione, e per renderla piú salda e compatta con l'impedirle di dilagare e di disperdersi. Con ciò non si esclude che il genio possa mutare le regole della tecnica; quel che conta, non è già che egli segua una data regola, e che sia costretto a muoversi nella scia della tradizione, ma che il suo movimento sia adeguatamente regolato e non arbitrario.

Un ulteriore problema che Kant non si propone, ma che sarà posto dall'estetica contemporanea, è se questa parte di arte meccanica o di tecnica che è insita nell'arte bella, ci stia a sé, come distinta e distinguibile, o non sia completamente fusa con l'ispirazione propriamente artistica, in modo che solo un lavoro postumo di analisi possa dissociarla. È chiaro che solo la seconda alternativa risponde a quel senso di unità e di fusione armonica di tutte le parti che l'opera artistica ci procura: ciò vuol dire che i mezzi e le regole della tecnica, se anche appresi preventivamente, sono totalmente assimilati dall'artista e si subordinano alla legge di spontaneità dell'ispirazione artistica. Se invece la loro propria legge emerge come alcunché di distinto, si avvertono nell'opera una dualità e un contrasto, che rivelano l'incompiutezza e l'imperfezione di essa.

41. - Gusto e genio.

Per giudicare oggetti belli come tali è necessario il gusto, ma per produrli nell'arte bella è necessario il genio.

Se si considera il genio come un talento per l'arte bella (ciò che esprime il significato proprio della parola) e con questo intento lo si divide nelle facoltà che lo costituiscono, è necessario premettere la distinzione tra la bellezza naturale, il cui giudizio esige soltanto il gusto, e la bellezza artistica, la cui possibilità esige il genio.

Una bellezza naturale è una cosa bella; una bellezza artistica è una bella rappresentazione di una cosa.

Per giudicare una bellezza naturale, io non ho bisogno di avere in precedenza un concetto di quel che l'oggetto debba essere, cioè di conoscerne il fine; ma la sola forma, senza conoscenza del fine, piace per se stessa nel giudizio. Ma se l'oggetto è dato per un prodotto dell'arte e come tale dev'esser dichiarato bello, allora, poiché l'arte opera in vista di un fine, bisogna porre a fondamento un concetto di ciò che la cosa debba essere. E poiché l'unione del molteplice in una cosa, in vista della destinazione finale di essa, è la sua perfezione, bisogna che nel giudizio sulla bellezza artistica sia presa in considerazione la perfezione della cosa; il che non accade nel giudizio sopra una bellezza naturale.

L'arte bella mostra la sua superiorità in questo, che ritrae bellamente le cose che possono essere brutte o spiacevoli in natura. Le furie, le malattie, le devastazioni della guerra e simili, possono, come cose dannose, essere ritratte bellamente, ed anche essere rappresentate in un quadro. Solo una specie di bruttezza non può essere rappresentata conforme a natura, senza che sia

annullato ogni piacere, e con esso ogni bellezza artistica: ed è quella che suscita il disgusto.

E tanto basti per la bella rappresentazione di un oggetto, che, propriamente, è solo la forma dell'espressione di un concetto, mediante la quale questo è universalmente comunicato. Ma per dare quella forma al prodotto delle arti belle, si esige il gusto, al quale l'artista, dopo averlo esercitato con molti esempi dell'arte o della natura, conforma la sua opera e dopo molti sforzi, spesso faticosi, per liberare la forma che lo appaghi, la trova. Perciò questo non è un affare d'ispirazione o di libero slancio delle facoltà dell'anima, ma di lungo e penoso lavoro di miglioramento, per conformarla alla propria idea.

Ma il gusto è una mera facoltà di giudicare, non di produrre; e in un'opera che dev'essere attribuita all'arte bella si può spesso notare del genio senza gusto, in un'altra del gusto senza genio.

41. - La distinzione tra genio e gusto, che noi abbiamo in precedenza accennato, per rendere piú chiaro il testo kantiano, trova qui per la prima volta la sua formulazione esplicita. Il gusto corrisponde al bello di natura; il genio al bello d'arte: perciò nell'uno Kant vede una facoltà contemplativa, nell'altro una facoltà produttiva. Egli non ha indagato fino in fondo, per vedere se quella produzione non sia in realtà che una specie di contemplazione; e questa a sua volta una specie di produzione.

Tutti gli argomenti di cui Kant si serve in questo numero per consolidare la sua distinzione hanno ben poca efficacia probativa. Egli comincia col dire che « una bellezza naturale è una cosa bella; una bellezza artistica è una bella rappresentazione di una cosa ». Ma per giudicare bella una cosa, a meno di voler fare della bellezza una nota oggettiva, incastonata nella cosa stessa (ciò che ripugna a tutte le premesse kantiane), dobbiamo pur muovere da noi e dal nostro rapporto con essa; il che vuol dire che anche la cosa bella non è che la bella rappresentazione di una cosa.

Non meno fallace è il secondo criterio distintivo, secondo il quale, per giudicare il bello di natura io non ho bisogno di

avere in precedenza il concetto di quel che l'oggetto debba essere; per giudicare il bello d'arte, ho bisogno di averlo. Ma un'opera d'arte che esegua intenzionalmente una regola determinata, appartiene, per esplicito riconoscimento di Kant, all'arte meccanica; mentre il prodotto dell'arte bella procede spontaneamente dal genio. Ed è molto strano che Kant, quasi dimentico di quel che ha già detto, si serva qui, come criterio distintivo dell'arte bella dalla natura, proprio di ciò che egli ha esplicitamente escluso da essa.

Anche poco probante è la presunta « superiorità » dell'arte bella sulla natura, consistente in ciò che l'una può ritrarre bellamente ciò che in natura è brutto. Ma nella natura per sé considerata, come non c'è il bello, cosí non c'è il brutto: nei due casi si tratta sempre di espressioni traslate, il cui soggetto sottinteso è la nostra rappresentazione. Cosí possono darsi un brutto espressivo, un orrido, e simili altre cose in natura, che noi valutiamo nello stesso modo con cui valutiamo una pittura o una scultura che ritraggono quegli oggetti.

Dire però che manca una differenza qualitativa e specifica tra il bello di natura e il bello d'arte, non significa dire che coincidono perfettamente. Un bel panorama e un bel quadro che rappresenta un panorama non sono certo la stessa cosa: ma la differenza sta negli oggetti e non nella qualifica della bellezza, la quale procede sempre da noi. Dal punto di vista soggettivo non v'è che diversità di grado tra i due tipi di bello, nell'ambito di una stessa categoria spirituale. Un bel panorama non è che un bel modo di vedere e di sentire un panorama; e un quadro che rappresenta un panorama è a sua volta un prolungamento, una precisazione, una realizzazione di quella prima visione. Analogamente, tra il gusto di chi ammira, e il genio di chi produce, non v'è che differenza di grado, cioè una maggiore capacità realizzatrice nel secondo. Tant'è vero che noi aderiamo col nostro gusto alla produzione artistica del genio; il che non sarebbe possibile se il gusto non avesse la stessa natura del genio e fosse appropriato a un oggetto diverso. Perciò l'estetica contemporanea non ritiene, a differenza di Kant, che possa sussistere un gusto senza genio o un genio senza gusto.

Ma la ragione per cui Kant è rimasto fermo al dualismo tra i due concetti, è che sotto il nome di gusto, egli comprende due cose diverse: un'immediata capacità intuitiva o rappresentativa, e una capacità di giudicare, cioè di valutare criticamente la rappresentazione. Ma altra cosa è sentire il bello, cioè trarlo alla luce dell'intuizione dal fondo emotivo dell'anima; altra cosa

è giudicare se l'intuizione è veramente bella o se sono ad essa commiste delle scorie di natura non estetica. La prima attitudine è comune al gusto, inteso come capacità di vedere, per es. un quadro in un panorama, e al genio, inteso come capacità di vedere quel quadro così intensamente da realizzarlo con proprii mezzi; la seconda attitudine è diversa dall'uno e dall'altro; essa appartiene all'ordine logico e non all'ordine estetico. Ora, nella forma della distinzione tra genio e gusto, Kant intende talvolta questa fondata distinzione tra l'attività produttiva dell'arte e l'attività critica e riflessiva. In questo senso, il gusto appartiene alla natura del giudizio estetico, e, se pure non coincide pienamente con esso, ne costituisce la condizione essenziale.

Questa fusione e confusione di due attività diverse, intuitiva e critica, è rimasta acquisita all'uso estetico del termine gusto. Così anche il Croce che, in sede puramente filosofica, afferma l'identità del gusto e del genio (come attività intuitiva), riconosce tuttavia che « l'attività estetica, nel suo aspetto di côntrollo e freno di se medesima, si suol chiamare gusto » (*Nuovi saggi di Estetica*, p. 132).

42. - Il genio in rapporto alle facoltà conoscitive.

Le facoltà dell'anima, la cui unione (in un certo rapporto) costituisce il genio, sono l'immaginazione e l'intelletto. Solo che l'immaginazione, quando è usata nella conoscenza, è sottoposta alla costrizione dell'intelletto e alla limitazione di essere adeguata al concetto; invece, nell'uso estetico, essa è libera, in modo da portare un ricco materiale, non ricercato e non sviluppato, all'intelletto, che questo adopera non oggettivamente in servigio della conoscenza, ma soggettivamente, per animare le facoltà conoscitive. Perciò il genio consiste propriamente nella felice disposizione (che nessuna scienza può insegnare e nessuna diligenza può imparare) di trovar delle idee per ogni concetto dato ed inoltre di cogliere l'espressione, mediante la quale lo stato d'animo soggettivo che ne risulta e che accompagna il

concetto, può essere comunicato ad altri. Questo talento espressivo è propriamente ciò che si chiama spirito; perché per esprimere l'inesprimibile in uno stato d'animo che accompagna una rappresentazione, e per renderlo comunicabile universalmente (con la parola, con la pittura, con la plastica) è necessaria una facoltà capace di cogliere il rapido e mutevole gioco dell'immaginazione e di compendiarlo in un concetto, che si può comunicare senza la costrizione delle regole.

42. - L'imprecisione dei concetti kantiani del genio e del gusto ha la prova piú lampante nell'analisi che vien fatta in questo numero degli elementi costitutivi del genio. Dopo di avere opposto il genio al gusto, Kant ci dice che il primo consiste in un felice equilibrio tra l'immaginazione e l'intelletto, tale che l'immaginazione non si subordini a esplicite regole concettuali, ma realizzi spontaneamente in sé un'esigenza intellettuale di ordine e di armonia. In altri termini, egli trova nel genio proprio gli stessi elementi costitutivi che aveva trovato nel gusto! (v. n. 26).

43. - Il genio e la scuola.

Il prodotto di un genio è un modello non da imitare (perché allora si perderebbe ciò che ne costituisce la genialità e che forma lo spirito dell'opera), ma un esempio da seguire, per un altro genio, che esso risveglia al sentimento della propria originalità e all'esercizio della libertà da ogni vincolo nell'arte. Ma poiché il genio è un privilegiato dalla natura, e la sua apparizione è un caso raro, il suo esempio produce, per altri cervelli ben dotati, una scuola, cioè un metodico insegnamento secondo le regole che si possono trarre dalle sue produzioni originali. Cosí per la scuola l'arte bella diviene un'imitazione, di cui la natura dà, per mezzo del genio, il modello.

Ma l'imitazione diviene scimmiottamento, se lo scolaro imita tutto, fino ai difetti che il genio ha dovuto lasciare, perché non poteva eliminarli senza indebolir l'idea. Un'altra specie di scimmiottamento è la maniera, cioè l'imitazione delle mere particolarità personali usate dal genio, per allontanarsi il piú che possibile dagl' imitatori, senza per altro avere il talento di essere per se stesso esemplare. Un'opera d'arte si dice manierata quando l'espressione dell' idea che vi è contenuta mira alla singolarità, ma non riesce a adeguarsi all' idea.

43. - Come s'è spiegato in precedenza, altra cosa è l' imitazione che riproduce, altra l'esempio che suscita una facoltà congeniale e accende, come si dice, fiamma da fiamma. Ora è abbastanza raro che un maestro abbia degli scolari che la natura ha dotati di genio; piú spesso avrà degl' imitatori, capaci di riprodurre i tratti esteriori della sua opera, piú che di emularla. E l' imitazione, data l'esteriorità del suo procedere, può degenerare facilmente nello scimmiottamento e nella maniera, cioè nella riproduzione anche degli errori e delle singolarità del maestro.

44. - Se conti piú il genio o il gusto nell'opera d'arte.

Chiedere se in un'opera d'arte conti piú il genio o il gusto è come chiedere se conti piú l' immaginazione o il giudizio. Poiché, in rapporto al genio un'arte merita di esser chiamata ricca di anima, ma in rapporto al gusto merita di esser chiamata arte bella, quest'ultimo, almeno come condizione indispensabile *(conditio sine qua non)*, è l'elemento precipuo da considerare nel giudizio dell'arte, in quanto bella. Ricchezza e originalità d'idee non sono cosí necessarie alla bellezza, come l'accordo dell' immaginazione nella sua libertà con la legalità dell' intelletto. Infatti tutta la ricchezza dell' immaginazione, quando è sfrenatamente libera, non pro-

duce se non stravaganza; il giudizio invece è la facoltà che la commisura all'intelletto.

Il gusto, come il giudizio in genere, è la disciplina (l'educazione) del genio; gli taglia le ali e lo rende educato o levigato; ma nel tempo stesso gli dà una direzione, indicandogli dove e fino a qual punto deve estendersi per non perdere di vista il suo fine. E, col fatto stesso di portare chiarezza e ordine nel tumulto delle sue idee, rende le idee stesse piú stabili e capaci di un durevole e universale consenso, d'un largo sèguito e di far parte d'una cultura in via di continuo progresso. Se dunque nel contrasto delle due qualità in una produzione qualcosa dev'essere sacrificato, ciò dovrebbe avvenire sempre dal lato del genio; e il giudizio che in materia di arte bella emette la sua sentenza secondo i suoi principii, consentirà piuttosto di derogare alla libertà e alla ricchezza dell'immaginazione, che non alla ragione.

44. - La domanda se nell'opera d'arte conti piú il genio o il gusto, va intesa nel senso già dato nel n. 41 ai due termini: se cioè conti piú la capacità intuitiva e creativa o il giudizio riflessivo e critico, che frena e disciplina l'immaginazione. Kant antepone questo a quella; ma la sua opinione è poco convincente, perché, dove manca il genio creativo, il mero giudizio riflesso non può riuscire che a compiere mere esercitazioni a freddo. È piú vero dire che nell'opera d'arte contano l'una cosa e l'altra, o meglio conta la loro sintesi; e nessuno dei due termini, preso isolatamente, può compensare la mancanza di una sintesi.

45. - Divisione delle arti belle.

Se vogliamo fare una divisione delle belle arti, non possiamo scegliere, almeno per via di tentativo, nessun principio piú familiare di quello dell'analogia dell'arte con quella specie di espressione di cui gli uomini si

servono nel parlare, per comunicarsi non solo i loro concetti, ma anche le loro sensazioni. Essa consiste nella parola, nel gesto e nel tono. Cosí vi sono solo tre specie di arti belle: l'arte parlante, quella figurativa e quella del gioco delle sensazioni.

45. - Il problema di una divisione delle belle arti è un problema di classificazione per generi, che concerne l'esterno ordinamento delle arti stesse (come *opera operata*) piú che la loro interna struttura. In altri termini, è un problema empirico, non filosofico. Tuttavia, esso può avere un mediato valore filosofico, in quanto risultano migliori quelle classificazioni che si articolano intorno a caratteri piú intrinseci delle varie arti, e cosí ne fissano i tratti piú fondamentali e specifici. Da questo punto di vista, l'abbozzo di classificazione, datoci da Kant, ha un valore molto modesto, perché si limita a ritrarne l'aspetto piú superficiale ed estrinseco del proprio oggetto, cioè il mezzo di comunicazione.

46. - Arti della parola.

1. Le arti della parola sono l'eloquenza e la poesia. L'eloquenza è l'arte di trattare una materia intellettuale come un libero gioco dell' immaginazione. La poesia, quella di trattare un libero gioco dell' immaginazione come un còmpito dell' intelletto.

Cosí l'oratore dà qualcosa che non aveva promesso, cioè un gioco piacevole dell'immaginazione; ma egli toglie anche qualcosa che aveva promesso, e che era il suo còmpito annunziato, cioè occupare intenzionalmente l'intelletto. Il poeta invece promette poco ed annunzia un mero gioco d' idee, ma poi fornisce qualcosa che è degno di seria occupazione, col dare alimento giocondo all' intelletto e col vivificare i suoi concetti per mezzo dell'immaginazione. Perciò l'uno dà, in fondo, meno di quel che promette, l'altro piú.

47. - Arti figurative.

Le arti figurative, o quelle che esprimono le idee nell'intuizione sensibile (non per mezzo di rappresentazioni della pura immaginazione, che vengono suscitate dalla parola) sono o quella della verità sensibile o quella dell'apparenza sensibile. La prima si chiama plastica, la seconda pittura.

48. - Arti del gioco dei colori e dei suoni.

3. L'arte del bel gioco delle sensazioni (considerando le sensazioni come suscitate dall'esterno, e l'arte come universalmente comunicabile) non può concernere altro se non la tonalità del senso cui le sensazioni appartengono; e, cosí largamente intesa, si può dividere nel gioco artistico delle sensazioni uditive e di quelle visive; per conseguenza in musica e colorito.

46-48. - Considerare la poesia come l'arte della parola e la musica come l'arte dei suoni significa fermarsi ai caratteri più esteriori e meno individuanti. Non ci si dice, per es., come e perché la parola diviene arte. E, quanto ai suoni, si pone sullo stesso piano un gioco di sensazioni uditive con un gioco di colori che, escludendo ogni significato relativo alle arti figurative, le quali rientrano in una categoria diversa, non potrebbe trovare altra esemplificazione se non in un gioco di fuochi di artifizio.

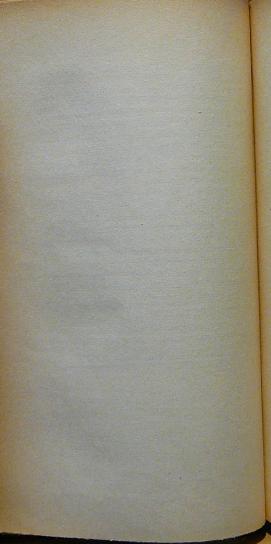
49. - Combinazione dei generi artistici tra loro.

L'eloquenza può essere mista con una rappresentazione pittorica dei suoi soggetti e dei suoi oggetti in un dramma, la poesia con la musica nel canto, il canto a sua volta con la pittura (scenica) in un'opera; il gioco

delle sensazioni musicali con quello delle figure in una danza, ecc.

In tutte le arti belle però l'essenziale sta nella forma, che per la contemplazione e per il giudizio ha valore di fine, e dove il piacere s'accorda con la cultura e lo spirito con le idee; non nella materia della sensazione (l'attrattiva e l'emozione), la quale serve solo al godimento, e annulla l'idea, ottunde lo spirito e rende a poco a poco noioso l'oggetto e scontento e disgustato l'animo, che s'accorge della sua disposizione contrastante col giudizio della ragione.

E questo è il destino finale delle arti belle, quando non siano piú o meno legate alle idee morali, le quali soltanto dànno un piacere autonomo. Esse allora servono solo a dare una distrazione, di cui si ha piú bisogno quanto piú se ne usa, per scacciare lo scontento dell'animo verso se stesso, facendosi sempre piú disutile, e quindi sempre piú scontento. In generale, son le bellezze della natura che meglio di tutte conducono a quel piacere piú sostanziale, quando si sia tempestivamente avvezzati a contemplarle, a giudicarle e ad ammirarle.

49. - Che le classificazioni estrinseche siano sempre approssimative e destinate ad essere continuamente rimaneggiate o rifuse, ci è confermato dagli esempi addotti da Kant, i quali mostrano che in una singola opera d'arte possono confluire piú generi artistici insieme.

CONCLUSIONE

Riassumiamo brevemente il pensiero kantiano, prima di procedere a qualche osservazione critica. Alla domanda: «che cosa è il bello?», Kant risponde con quattro definizioni, le quali hanno in comune il carattere di interpretare il bello in termini soggettivi e non oggettivi. E cioè, il bello non è una proprietà delle cose, per sé considerate, ma scaturisce dal rapporto delle cose con noi, e propriamente è una qualità che ad esse attribuiamo, valutandole in rapporto col sentimento di piacere o di dispiacere che le loro immagini suscitano in noi. Due sono pertanto gli elementi costitutivi della bellezza: un'immagine (o rappresentazione) e un sentimento; e il loro rapporto, cioè la valutazione dell'immagine in funzione del sentimento, s'istituisce per mezzo di un atto mentale, che prende il nome di giudizio di gusto. Quest'ultimo si distingue dal giudizio logico o scientifico, perché non ha per scopo di valutare l'immagine in rapporto all'esistenza e alle proprietà oggettive delle cose da essa rappresentate, ma di riferirla a un sentimento del soggetto. E, poiché al solo giudizio logico Kant dà un valore conoscitivo, egli è tratto di qui a negare tale valore al giudizio di gusto, benché non possa disconoscerne l'evidente natura teoretica.

Abbiamo così la nozione alquanto ibrida e incerta di un'attività teoretica, ma non conoscitiva.

L'incidenza del giudizio, cioè di una funzione valutatrice e discriminante, sul sentimento di piacere o di dispiacere, lo delimita e lo epura. Bello non è tutto ciò che comunque piaccia, ma solo ciò che piace nel giudizio di gusto. E le quattro definizioni, che individuano il peculiare piacere estetico, sono appunto il risultato della funzione discriminante del giudizio.

Secondo la prima definizione, bello è ciò che piace senza interesse. Ogni interesse infatti è legato all'esistenza della cosa, mentre il piacere del bello ne prescinde. Kant enumera tre categorie d'interessi che corrispondono, rispettivamente, ai nomi del piacevole, dell'utile e del buono. Il piacevole è un interesse sensibile immediato, il cui scopo è il godimento della cosa che n'è oggetto; l'utile e il buono sono interessi razionali, dipendenti dal concetto che l'uomo si fa delle cose in rapporto coi proprii bisogni o con la propria destinazione morale. E, precisamente, l'utile è un « buono a », cioè risponde a un interesse estrinseco; il buono è un valore per sé, non asservito a un fine diverso. Così, la generica esclusione di ogni interesse dal piacere del bello si specifica in tre differenze di esso dal piacevole, dall'utile e dal buono; e attraverso queste negazioni resta indirettamente acquisito un carattere positivo della bellezza, di essere oggetto di un piacere puro, scevro di ogni impulso verso il godimento dell'oggetto della rappresentazione, e quindi circoscritto al vagheggiamento della rappresentazione come tale.

Dalla prima definizione scaturisce la seconda, che fa del bello l'oggetto di un piacere universale, senza concetto. Poiché infatti il piacere del bello è sciolto da ogni vincolo con gl'interessi individuali che potrebbero particolarizzarlo, esso vale egualmente per tutti gl'in-

dividui. Ma questa universalità non è concettuale; cioè l'accordo non si stabilisce in base a un ragionamento, ma si dà in modo immediato, in virtú di una identica disposizione soggettiva. In confronto del bello, non vale pertanto l'adagio (appropriato al mero piacevole), che ognuno ha il suo gusto o che sui gusti non giova disputare: il giudizio estetico esige l'universale consenso, perché presuppone in tutti la capacità di porsi in una disposizione sentimentale disinteressata e pura.

Il significato della terza definizione può essere meglio apprezzabile, ora che abbiamo già studiato le due forme di bellezza, di natura e di arte, che Kant ha distinto. L'idea che nel bello si esplichi una finalità senza un fine determinato esprime appunto la convergenza di quelle due forme in una unità piú profonda. Di fronte al bello di natura noi avvertiamo come la presenza di un disegno intenzionale, per cui l'oggetto bello ci si configura come un'opera d'arte. Viceversa, di fronte a un'opera d'arte, che esegue un disegno intenzionale, noi sentiamo che allora veramente essa è bella quando quell'intenzionalità si oblitera, e l'oggetto sembra una creazione spontanea della natura. Riunendo le due qualità, che paiono in contrasto, ma sono convergenti, possiamo dire che nel bello, di natura o di arte, bisogna che il fine vi sia e non vi sia, vi sia come se non vi fosse, cioè che l'intenzionalità e la spontaneità siano talmente fuse insieme, che la natura sembri arte e l'arte natura. Tale è l'idea racchiusa nella formula kantiana della finalità senza fine, o di una finalità puramente formale, senza un contenuto determinato.

Infine, la quarta definizione del bello è quella che ne fa l'oggetto di un piacere necessario. Ma la necessità non è logica, dimostrativa, come quella di una proposizione scientifica, perché manca ogni esplicita legge o regola, in conformità della quale una cosa possa essere

giudicata bella. Non diversamente dalla finalità, anche la necessità del giudizio estetico rientra nel tipo della «normalità senza norma». Non vi sono pertanto regole oggettive del gusto, e l'educazione di questa facoltà è affidata alla contemplazione delle cose belle, elevate al grado di esemplari di bellezza.

Se ora vogliamo ritrarre sinteticamente quella disposizione soggettiva dello spirito da cui scaturisce il giudizio di gusto (che abbiamo fin qui esaminato analiticamente), possiamo dire che essa si compendia in una sorta di equilibrio o di gioco armonico delle facoltà spirituali. Nel giudizio, infatti, una rappresentazione è collegata a un sentimento. Rappresentazione e sentimento sono i prodotti della stessa attività sensibile, considerata sotto i suoi due aspetti, esterno ed interno, cioè come proiezione dell'immagine e come riflesso emotivo dell'immagine stessa. Ora, poiché il bello è la rappresentazione che piace nel giudizio di gusto, in esso si dà il prodotto di un'attività sensibile come commisurato a una facoltà intellettuale (il giudizio), cioè un equilibrio o un gioco tra la sensibilità e l'intelletto. Di qui ci si palesa che le proprietà testé illustrate del bello, il disinteresse, l'universalità, la finalità, la necessità, sono appunto espressioni di questo equilibrio: esse sono, nella loro ultima fonte, dei valori intellettuali, ma distolti dal loro uso logico di determinare concettualmente l'oggetto di una rappresentazione, e rivolti invece verso la sfera della soggettività, per epurare di ogni scorie empirica il sentimento, ed elevarlo ad una funzione estetica.

L'equilibrio che si dà nel bello appare rotto nel sublime, dove l'anima è scossa da un'impressione troppo potente e il potere della sensibilità (o dell'immaginazione che n'è un derivato) è incapace di reagirvi e di adeguarvisi. Si avverte pertanto, nella sublimità di alcuni

spettacoli imponenti della natura, come una sospensione delle forze vitali o una depressione psichica, determinata appunto dalla sproporzione tra la potenza della natura e la nostra capacità di resistenza, in quanto esseri sensibili. Ma l'impressione del sublime non nasce finché dura questo stato di squilibrio, che può deviare facilmente verso la paura o l'orrore. Occorre invece che un nuovo equilibrio si ricostituisca ad un livello piú alto, in quanto l'impressione del fenomeno naturale, nel tempo stesso che ci deprime come esseri sensibili, eccita in noi il sentimento profondo di una nostra superiorità di natura diversa, razionale e morale. Il sublime è perciò una riscossa della razionalità sulla sensibilità: in confronto del bello, l'accordo che esso esprime nasce da contrasto, invece che da consonanza.

Il bello e il sublime, fin qui considerati, benché interpretati in termini di esperienza soggettiva, conservano ancora per Kant qualche traccia dell'antico oggettivismo, perché concernono oggetti naturali. E dal bello di natura egli distingue il bello d'arte: l'uno che è dato immediatamente nelle cose, l'altro che si dà nella riproduzione delle cose. C'è dunque tra loro la differenza tra ciò che è e ciò che si fa; il che porta con sé un'altra differenza nelle facoltà spirituali intese a rivelarlo: il bello di natura si palesa nel giudizio di gusto, che ha un carattere puramente contemplativo; il bello d'arte si crea per opera del genio, che ha un carattere produttivo. Pure, malgrado queste differenze, emergono affinità profonde tra le due forme di bellezza e tra le facoltà spirituali che vi sono appropriate. Il genio infatti è a sua volta un dono di natura, un'attività produttrice spontanea, che trae dal suo fondo le immagini belle, senza potere dar conto in modo consapevole del suo fare. Quindi attraverso il genio, come incarnazione naturale, ritroviamo nel bello d'arte le stesse proprietà

che abbiamo trovate nel bello di natura: il disinteresse, l'universalità, la finalità senza fine, la normalità senza norma. Anzi, proprio qui esse acquistano il loro significato piú profondo, perché non son piú legate a una mera funzione dichiarativa o esplicativa d'una bellezza già data, ma sono forme o categorie esse stesse produttrici della bellezza. Ma Kant è stato poco consapevole della trasfusione che egli veniva operando delle categorie del bello di natura in quelle del bello d'arte; nell'ultima sezione della sua opera, infatti, egli non ci ha dato una nuova formulazione, sotto un aspetto piú dinamico, delle definizioni contenute nella prima; ma ha lasciato che le analogie affiorassero quasi a sua insaputa, tant'è vero che, giunto alla fine, egli non s'è neppure accorto che le facoltà costitutive del genio (immaginazione e intelletto nel loro equilibrio) erano quelle stesse che, per lui, costituivano il gusto.

La ragione principale della persistenza del dualismo tra le due forme di bellezza, nella mente di Kant, sta in ciò che egli non è mai riuscito a svincolare l'arte bella dai legami con l'arte meccanica. Egli ha visto, sí, che quest'ultima è meramente riproduttiva e imitatrice, e ha intravvisto che la prima è originale e creatrice, tanto da richiedere per la sua produzione l'opera del genio. Ma ha creduto che vi fosse in comune tra le due un elemento intenzionale, anzi volontario, il quale non può obliterarsi mai del tutto, anche nell'arte bella, e ne gradua i prodotti al livello delle mere « bellezze aderenti ». Di qui una certa confusione tra arte e mestiere, che ha precluso a Kant una concezione schiettamente teoretica dell'arte. Pure, non si può negare che egli abbia avuto un senso, magari attenuato, della distinzione tra l'aspetto pratico e l'aspetto estetico dell'arte. Egli mostra infatti d'intendere che altra cosa è la tecnica, altra la visione dell'artista; ma non ha saputo

vedere fino a qual punto la visione subordina a sé e rifonde in sé la tecnica.

Per concludere la nostra esposizione, daremo qualche cenno critico intorno all'estetica kantiana, avendo in vista le correzioni e i perfezionamenti che vi sono stati apportati dal pensiero contemporaneo, e segnatamente dal Croce. La separazione di un bello di natura da un bello d'arte è quella che piú facilmente ha scoperto il fianco alle critiche, come abbiamo già ripetutamente osservato. E l'unificazione è avvenuta lungo la direzione in cui l'impulso del nuovo soggettivismo instaurato da Kant poteva essere piú fruttuoso: cioè per mezzo di un piú comprensivo concetto dell'arte, capace di svelare la bellezza nella sua genesi e d'includere, come suo momento, anche il cosí detto bello di natura[1]. L'estetica è diventata, cosí, una filosofia dell'arte bella e non piú dell'astratta bellezza.

Ma l'unificazione di natura ed arte sotto la stessa categoria del bello non annulla del tutto le differenze tra i due elementi del piacere estetico; ma, subordinandole a sè, le colloca in una piú giusta prospettiva. Se, dal punto di vista del godimento della bellezza, non v'è diversità qualitativa tra un bel paesaggio e un bel quadro che lo rappresenta, v'è tuttavia nei due casi una differente accentuazione dei due momenti che corrispondono ai nomi di «natura» e di «arte», cioè di «spontaneità» ed «intenzionalità». Però questi due momenti non hanno piú un valore oggettivo, cioè non esprimono due gruppi di oggetti estetici, ma due atteggiamenti spirituali, che concorrono dialetticamente nella sintesi estetica, e che perciò non possono mai completamente

[1] Si veda quanto abbiamo scritto, a questo proposito, nella nota al n. 31.

dissociarsi. Come s'è già visto, dove la presenza dell'uno è piú evidente, noi non riusciamo ad appagarci finchè non abbiamo ricercato e scoperto l'altro, che è piú nascosto, ma tuttavia presente anch'esso. Cosí nel bello di natura noi ricerchiamo la riposta intenzionalità del bello d'arte, e in quest'ultimo la spontaneità del bello di natura. Solo in tal senso acquista un significato valido l'esigenza, spesso avvertita dagli artisti, di un «ritorno alla natura», come fonte profonda d'ispirazione: dove non si tratta di copiare presunti modelli oggettivi di bellezza, bensí di rintracciare, attraverso la contemplazione della natura, il senso della spontaneità della produzione estetica, quando lo spirito rischia di inaridirsi nelle esercitazioni troppo scolastiche dell'arte. È qui il permanente motivo di verità della dottrina del «bello di natura»: sotto la mentita apparenza della ricerca di un gruppo di oggetti belli, essa può servire di stimolo alla scoperta di una piú intima naturalità immanente al processo artistico. E sotto questo aspetto è piena di suggestione l'idea kantiana del genio, che trasferisce appunto nello spirito la natura, intesa come spontaneità produttiva.

Sulla stessa via, il gusto e il genio si sono fusi insieme nel concetto di un'attività della fantasia, produttrice spontanea d'immagini, la cui bellezza è data appunto dalla loro forza e compiutezza espressiva. In questa concezione sono implicitamente contenute due istanze critiche contro la dottrina di Kant: 1) L'arte, essendo produzione della fantasia, è considerata come attività schiettamente teoretica o contemplativa, mentre Kant ne faceva qualcosa di ibrido, tra il teoretico e il pratico, ritenendo essenziale in essa l'estrinsecazione tecnica e manuale, che invece s'è palesata, o irrilevante, o totalmente assorbita nella visione dell'artista. 2) L'arte è stata piú nettamente distinta dal pensiero

logico e riflesso. In Kant si può notare uno strano contrasto di tendenze: da una parte, dando al bello il carattere di una universalità senza concetto, di una finalità senza fine, ecc., egli mostra chiaramente di escludere da esso ogni elemento logico e riflessivo; dall'altra, considerando il giudizio di gusto come un concorso della sensibilità e dell'intelletto, egli reintroduce nel bello quell'elemento intellettualistico che aveva escluso. La ragione di questo contrasto sta nella natura alquanto ibrida del «giudizio di gusto», che l'estetica contemporanea, ponendosi da un punto di vista piú rigoroso, ha potuto sciogliere in due attività distinte. Altra cosa è produrre l'opera bella, altra cosa è giudicarla: per produrla non occorre che la fantasia; ma, per giudicarla, occorre l'intelletto che discrimina nell'opera sottoposta al giudizio ciò che è schietto prodotto della fantasia da ciò che è mero ornamento oratorio o freddo ragionamento o scorie d'interessi pratici. La confusione fatta da Kant delle due attività si spiega considerando che, nel parlare del giudizio di gusto, egli non si poneva dal punto di vista della genesi artistica, ma da quello del bello di natura, cioè dell'*opus operatum*, della bellezza già realizzata; quindi egli scambiava la critica estetica con l'essenza stessa del bello. L'estetica contemporanea invece ha collocato le due attività su due piani diversi, rispettivamente, della fantasia e dell'intelletto; e cosí, nel medesimo tempo, ha dato pieno riconoscimento all'autonomia dell'arte, rimovendo dal dominio di essa ogni residuo d'inassimilato intellettualismo. In questa concezione prendono nuova forza le vedute kantiane sulla bellezza, esposte nelle quattro definizioni già analizzate, per il fatto stesso che la loro efficacia non è piú attenuata o contrastata dalla presenza di quei motivi intellettualistici, che intimamente vi repugnano.

Questa correzione ne ha tratto con sé un'altra, intorno ai rapporti tra il sentimento e la rappresentazione nell'arte. Come s'è visto, Kant collegava i due termini per mezzo del giudizio di gusto, che aveva per lui la funzione di riferire l'immagine rappresentata al sentimento di piacere o di dispiacere del giudicante. In questo modo, l'opera di discriminazione e di epurazione del sentimento era affidata a un'attività intellettuale (il giudizio), che riconfermava la natura alquanto ibrida del bello, facendola risultare da un concorso di elementi sensibili e intellettuali. Ma l'estetica contemporanea, escludendo ogni elemento intellettuale dalla sfera della produzione estetica, ha spiegato che l'epurazione e l'idealizzazione del contenuto sentimentale si effettua per mezzo della stessa attività rappresentativa o intuitiva, che produce le immagini. Infatti, l'atto stesso del contemplare con purezza e disinteresse un sentimento o del fissarlo in una immagine della fantasia, lo distacca dalla sua bruta e torbida passionalità, lo rasserena e lo illumina, ne smorza la cieca furia impulsiva, e così ne fa l'oggetto di un godimento estetico. Si prenda, per es., un qualunque sentimento, l'ira o l'amore o la paura. Finché l'animo è immediatamente dominato da uno di quegli affetti, esso è portato a compiere azioni impulsive e irriflesse, ed è totalmente fuori della sfera estetica. Ma l'ira di Achille cantata da Omero o l'amore cantato da Leopardi sono sentimenti non più nello stato grezzo e passionale (che spingono all'azione e non al canto), bensì placati e rasserenati nell'atto dell'esprimersi in immagini o di sciogliersi in canto. Si può avvertire qui facilmente la differenza che passa tra questa funzione purificatrice o catartica della contemplazione estetica e quella che può essere adempiuta dall'intelletto. Anche l'intelletto, riflettendo sull'ira o sull'amore, scioglie questi sentimenti o almeno ne rallenta i ciechi impulsi

ma la sua opera è corroditrice e distruttiva, perché tende a liberarne l'anima con l'indurre in essa una disposizione al freddo ragionamento e al dominio di sé. Invece l'opera della fantasia libera l'anima dalla sola passionalità del sentimento, ma ne conserva l'emozione; essa ne dà una visione serena e limpida in cui traspare il superato affanno. Per es., nell'ira di Achille cantata da Omero o nell'amore cantato da Leopardi, quei sentimenti si sciolgono nell'onda armoniosa delle immagini e dei versi, ma non si distruggono: essi son visti come in uno specchio terso, che ne spezza la furia aggressiva, ma ne conserva la viva immagine. Cosí, anche il lettore di Omero e di Leopardi, di fronte all'espressione di quei sentimenti, si sente commosso, ma non travolto; l'ira e l'amore non gli si comunicano come una bruta passionalità, ma sono oggetti di un godimento, di un piacere estetico.

La fantasia adempie pertanto assai meglio alla funzione purificatrice del sentimento, nella sfera estetica, che non il giudizio di gusto della concezione kantiana, il quale, con la sua ibrida natura semi-intellettuale, può preludere a una purificazione di carattere e natura molto diversi.

Questa risoluzione del sentimento nell'immagine ha avuto la sua espressione filosofica piú appropriata nella definizione data dal Croce dell'arte, come intuizione lirica, dove il termine «intuizione» si riferisce all'attività formatrice delle immagini, e il termine «lirica» si riferisce al contenuto sentimentale che, nelle immagini stesse, viene idealizzato e trasfigurato. Il concetto dell'arte che di qui risulta fonde in una unità sintetica i momenti costitutivi della bellezza, che nell'estetica kantiana appaiono ancora dissociati. Esso compenetra la forma e la materia dell'arte, dando alla forma un senso molto piú pieno di quello che Kant vi ha attribuito, e

cioè il senso di un'attività formatrice e plasmatrice della fantasia, che assimila senza residui il contenuto della vita sentimentale dell'artista. E se sostituiamo ai termini «forma artistica» e «contenuto sentimentale» quelli in cui si è storicamente incanalata l'esigenza spirituale che ciascuno di essi esprime, cioè «classicismo» e «romanticismo», si può dare una nuova formulazione della predetta sintesi, dicendo che la funzione dell'arte è di elevare un contenuto romantico alla trasparenza e alla purezza della forma classica. Siamo cosí in presenza di un concetto piú complesso della classicità di quello kantiano, troppo aridamente formalistico e accademico. Ma dobbiamo nel tempo stesso riconoscere che a dare questo nuovo alimento romantico al senso della classicità ha indirettamente contribuito anche l'estetica kantiana con le sue considerazioni sul sublime, le quali, come s'è già visto, si dimostrano feconde non appena sono tolte dall'arbitrario isolamento in cui Kant le ha concepite, e sono rifuse nel concetto della bellezza o dell'arte bella.

NOTA BIBLIOGRAFICA

La *Kritik der Urtheilskraft*, da cui sono stati estratti i brani contenuti nel presente volume, è stata tradotta in italiano, col titolo *Critica del Giudizio* dal Gargiulo, nei *Classici della filosofia moderna* del Laterza. Con questa traduzione abbiamo confrontato la nostra.

Intorno all'estetica kantiana si veda: R. Sommer, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller*, 1892; O. Schlapp, *Kant's Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urtheilskraft*, 1901; A. Baeumler, *Kants Kritik der Urtheilskraft: ihre Geschichte und Systematik*, I, 1923. Ma principalmente sono da consultare gli scritti di estetica del Croce: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1902[6] (la cui 2ª parte contiene una storia generale dell'estetica); *Nuovi saggi di estetica*, Bari, 1926[2]; *Ultimi saggi*, Bari, 1935.

INDICE

PARTE II. — Il bello e il sublime.

PARTE III. — Le arti belle.

PICCOLA BIBLIOTECA FILOSOFICA

ARISTOTELE, *Dell'anima*. Passi scelti (V. Fazio-Allmayer).

— *Principi di logica*. Estratti dalla Metaf. e dall'Org. (A. Carlini).

— *L'Etica nicomachea* (A. Carlini).

— *Elenchi Sofistici* (E. Nobile)

— *L'individuo e lo Stato*. Estratti dalla Politica. (V. Costanzi).

— *Il principio del movimento*. Libro VIII della Fisica (D. Baccini)

— *Il problema religioso*. Libro XII della Metaf. e Fram. (A. Carlini).

— *Il problema estetico*. Dalla Poetica (M. Valgimigli).

— *Estratti dalla Metafisica*, Libri I-II; IV; VI-IX; XII (A. Carlini)

BACONE, *La nuova logica* (Novum Organum). Libro I (F. Canfora).

BERGSON E., *L'evoluzione creatrice* (L. Ferrarino).

BERKELEY, *Dialoghi tra Hylas e Filonous*. Estratti (R. D'Ambrosio)

BOUTROUX, *Della contingenza delle leggi di natura* (S. Caramella).

CARTESIO, *Disc. sul metodo* (Carlini).

— *I principi della filosofia*. Libro I (C. Dentice di Accadia).

— *I principi della filos.* (A. Tilgher).

— *Meditaz. filosofiche* (A. Bruno).

CONDILLAC, *Trattato delle Sensazioni* (A. Carlini).

CROCE, *Breviario di estetica*.

— *Aspetti morali della vita politica*.

— *Elementi di politica*.

— *Aesthetica in nuce*.

D'AQUINO T., *Fede e ragione*. (A. Carlini).

DE RUGGIERO, *Sommario di storia della filosofia (ant., med., mod.)*.

Educazione (L') umanistica in Italia (E. Garin).

Evangelio (Esperienza etica dell') (A. Omodeo).

FICHTE, *Lezioni sulla missione del dotto* (E. Cassetti).

GALILEI, *Il problema della verità*. Frammenti (V. De Ruvo).

HEGEL, *Introduzione alla storia della filosofia* (F. Momigliano).

HERBART, *Introduzione alla filosofia*. Estratti (A. Parente).

HUME, *Trattato su l'intelligenza umana* (A. Carlini).

— *Compendio del trattato su la natura umana* (A. Carlini).

KANT, *Pensiero ed esperienza* (G. de Ruggiero).

— *Prolegomeni ad ogni metafisica futura che vorrà presentarsi come scienza* (F. Albergamo).

— *Princ. di Estetica* (De Ruggiero).

LEIBNIZ, *La Monadologia* (G. de Ruggiero).

LESSING, *L'Educazione del genere umano* (F. Canfora).

LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*. Passi scelti (G. de Ruggiero).

— *La conoscenza umana* (Carlini).

MONTESSORI, *Educazione alla libertà* (M. L. Leccese).

PASCAL, *Pensieri* (Cantoni Canilli).

PLATONE, *Eutifrone* (M. Valgimigli).

— *Teeteto* (M. Valgimigli).

— *Critone* (M. Valgimigli).

— *Fedone* (M. Valgimigli).

— *Apologia di Socrate* (Valgimigli).

— *Gorgia* (N. Sabbatucci).

— *Fedro* (Gallo Galli).

— *Il Timeo* (G. Manacorda).

— *Il Sofista* (V. Arangio-Ruiz).

ROSMINI, *Introduzione alla filosofia* (G. Gentile).

— *Nuovo saggio sull'origine delle idee* (U. Spirito).

— *Il princ. della morale* (A. Carlini).

ROYCE, *Estratti dalla filosofia della fedeltà* (G. Modugno).

ROUSSEAU, *Sul contratto sociale* (A. Bruno).

SCHELLING, *Esposizione del mio sistema filosofico* (E. de Ferri).

SENECA, *La dottrina morale* (C. Marchesi).

— — Passi scelti e volgarizzati (C. Marchesi).

VICO, *La scienza nuova*. Passi scelti (P. Soccio).